عالم الفكر

العدد
186
أبريل - يونيو
2022

مجلة دورية مُحكَّمة تصدر عن المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

عالم الفكر
العدد
186

مجلة فكرية مُحكَّمة، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأمانة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج العربي	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	6 د.ك
للمؤسسات	12 د.ك

دول الخليج

للأفراد	8 د.ك
للمؤسسات	16 د.ك

الدول العربية

للأفراد	10 دولارات أمريكية
للمؤسسات	20 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	20 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	40 دولارا أمريكيا

للاشتراك في مجلة عالم الفكر يمكنكم الدخول إلى موقعنا الإلكتروني، أو من خلال إرسال حوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت، وترسل على العنوان التالي:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - إدارة النشر والتوزيع - مراقبة التوزيع

ص.ب: 23996 - الصفاة - الرمز البريدي 13100

دولة الكويت

تصدر أربع مرات في السنة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عالم الفكر

العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

تم التنضيد والتصحيح اللغوي والتنفيذ بوحدة الإنتاج في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

دولة الكويت

aalam_elfikr@nccal.gov.kw

ISSN:1021- 6863

العدد 186

شارك في هذا العدد

- أ. لمجد بن رمضان
- د. مصطفى لكزيري
- أ. سلمان الحساني
- د. معتز سلامة
- د. محمد الطحناوي
- أ. د. خالد بن عبدالكريم البكر
- د. عبداللطيف بوعبدلاوي
- أ. د. هشام المكي
- أ. د. خالد أبو الليل

قواعد النشر في مجلة «عالم الفكر»

ترحب المجلة بمشاركة الكُتَّاب المتخصصين، وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

1 - أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره، أو قُدِّم للنشر في وسيلة نشر أخرى، ويجوز للباحث أن ينشر بحثه في مكان آخر بعد نشره في مجلة «عالم الفكر»، مع الإشارة إلى ذلك، بعد موافقة المجلة.

2 - ألا يكون مأخوذا من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه.

3 - أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها في مجلة «عالم الفكر»، خصوصا فيما يتعلق بالتوثيق، بحيث توضع الهوامش في آخر البحث، ويشار إلى المصادر والمراجع في متن البحث بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين، وتُبيَّن بالتفصيل في قائمة في آخر البحث، وفق تسلسلها، تليها قائمة بالمصادر والمراجع مرتبة هجائيا.

4 - أن تكون الصور والجداول - إن وجدت في البحث - واضحة وموثقة.

5 - أن يتراوح عدد كلمات البحث أو الدراسة ما بين 8 آلاف و16 ألف كلمة.

6 - تُقبَل المواد المُقدَّمة للنشر - مطبوعة ومصححة - على أقراص مدمجة أو بالبريد الإلكتروني، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نُشِرت أو لم تُنشَر.

7 - تخضع المواد المُقدَّمة للتحكيم العلمي على نحو سري.

8 - البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات عليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

9 - تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات المنشورة، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص . ب: 23996 - الصفاة - الرمز البريدي: 13100 - دولة الكويت
البريد الالكتروني: aalam_elfikr@nccal.gov.kw

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

المحتــوى

قبل أن تقرأ

تنعى سلسلة «عالم الفكر» أحد أبرز الأكاديميين والمفكرين والمثقفين في الساحتين الكويتية والعربية، إنه المؤرخ الأستاذ الدكتور عبدالمالك خلف التميمي الذي غيبه الموت في السادس والعشرين من شهر أبريل 2021، عن عمر يناهز التاسعة والسبعين عاما.

تخصص الراحل الكبير في التاريخ الحديث للخليج العربي، وتدرج في عدد من المناصب، منها مساعد عميد كلية الآداب للشؤون الأكاديمية، وأستاذ بقسم التاريخ، ومُحكِّم لدى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضو هيئة تحرير، ثم مستشار لتحرير سلسلة «عالم الفكر». كما ترأس تحرير مجلة التاريخ والآثار بدول مجلس التعاون الخليجي، ومجلة العلوم الإنسانية.

كانت مسيرة الأستاذ الدكتور عبدالمالك خلف التميمي حافلة بالعطاء والإنجازات على مدى أكثر من نصف قرن، فقد أثرى - يرحمه الله - المكتبة العربية بثلاثة عشر كتابا وخمسة وستين بحثا في التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي. كما كان له عظيم الأثر في تطوير مجلة «عالم الفكر»، وكان له دور كبير في الارتقاء بها تحريريا، من الناحيتين الفكرية والثقافية؛ إذ عرفت المجلة في عهده تخصيص موضوع يكون محورا لها في كل عدد، إضافة إلى تخصيص بعض الأعداد التي أُفردت للحديث عن موضوعات بعينها، مثل: «الأستانة» و«القسطنطينية»... كما استكتب أشهر الباحثين والمفكرين في العالم العربي، ما انعكس على المادة التحريرية للمجلة، وأسهم في ثراء موضوعاتها.

كما عقد - يرحمه الله - في ندوة فكرية مواكبة لمهرجان القرين الثقافي السنوي، تداول فيها عدد من أعلام الفكر والثقافة في العالم العربي الرأي في محور يُخصَّص لكل ندوة، وقد حازت هذه الندوات على تشجيع كبير وإقبال على متابعتها من كل الأطياف الثقافية والفكرية، لما اتسمت به من طرح فكري راقٍ، وعرض لرؤى مختلفة، ووجهات نظر تعرض لكل المشارب والتوجهات.

كان الدكتور التميمي يؤمن بأن دور الأكاديمي لا ينتهي بين أسوار الجامعة، فكان له جهده الذي لا ينكر، وكانت له مشاركاته الواسعة في عدد من المؤتمرات والندوات.

إن جهد الفقيد الكبير وما قدمه لوطنه لا ينسى، فهو واحد من أولئك المخلصين لأوطانهم الذين بذلوا جهودا فعالة حين أسهم في تأسيس الجمعية التاريخية الخليجية، مؤكدا قدرة أبناء الخليج على تحمل أعباء دراسة تاريخ هذه المنطقة، وإزالة الغموض عن بعض تحولاتها التاريخية.

لقد نال الدكتور عبدالمالك عددا من الجوائز، منها جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لأفضل بحث في العام 1997، كما حصل على جائزة الدولة التقديرية في العام 2020.

كان الفقيد الكبير قيمة وقامة، وكانت تؤلمه الانتكاسات الحضارية في الوطن العربي، والعجز عن اللحاق بركب الحضارة الإنسانية، نتيجة ظروف أوجدها العرب وجذَّروها بانقساماتهم الطائفية والمذهبية والإثنية... وغيرها، وكان - رحمه الله - فوق كل هذا يرفض كل أشكال التقليد والتبعية والعجز، وكان يؤمن بأن وطننا العربي الكبير يملك كل أسباب رقيه وتطوره إذا رغب في ذلك.

إن قامات أكاديمية وفكرية - بقيمة فقيدنا الكبير - تجعلنا نؤمن بأن لدينا مخزونا فكريا وإنسانيا يمكن أن نباهي به، وبأن لدينا من يمكنهم أن يتسنموا سدة الأمر ويأخذوا بأيدينا إلى العلياء.

هكذا رحل الدكتور عبدالمالك مثلما يرحل الغيم مثقلا بحبات المطر، ومثلما تموت البذور في موسم خصيب... هكذا رحل الفقيد الكبير ولا نقول في مصيبة فقده إلا ما يرضي ربنا: «إنا لله وإنا إليه راجعون»... للفقيد الرحمة، ولأهله وأصدقائه وطلابه ومحبيه خالص العزاء، ولنا في «عالم الفكر» وهيئة تحريرها والعاملين فيها حسن العزاء، بما تركه لنا من علم ومعرفة وسيرة طيبة وحسن خلق!

«عالم الفكر»

تقـديـم

في الحَومة

فبحمد الله وفضله، ورحمته بعباده، بدأت هجمة وباء «كورونا» تأخذ في الانسحاب، بعد غاشية موجعة، وقانا الله شر تكرارها، وأمثالها، بفضله وكرمه. وهذا الانسحاب ما لبث أن ترك أثره في الموضوعات المختارة للنشر في هذا العدد من «عالم الفكر».

ويمكن القول بأن محتوى هذا العدد يجمع بين محورين فكريين على درجة من الأهمية، بالنسبة إلى الثقافة العربية المعاصرة، وهما: الاهتمام بالحداثة، والعناية بالفلسفة في ذاتها، كما في منحاها المنهجي والفكري. ويتضح هذا بالتعرف على المحتوى العام لتسعة موضوعات تتشكل منها مادة هذا العدد:

1 - الرواية العربية الجديدة .. التشكلات النقدية وإشكالية التلقي.

ويلفتنا في هذا الاختيار؛ النصُ على الجدة بمدلولها الزمني والفني، والعناية برصد انعكاسات التلقي، و«التلقي» من أهم مناهج النقد الأدبي بعد «البنيوية». ويُعنى الباحث فيه بمحورين: ماهية الرواية العربية الجديدة، وتعامل التيارات والمدارس الفنية معها. وقد انتهج في هذا الطرح المزج بين: الوصف، والتحليل، والتأويل.

2 - آليات اشتغال الأدب الرقمي من خلال رواية «أطراس» لحسن سرحان.

هذه الدراسة تدخل بنا إلى نطاق «النقد التطبيقي»، واضعة في اعتبارها الطابع السائد للإبداع الفني - في زمننا الراهن - الذي يوسم بأنه «عصر الرقمنة»، ويقصد بهذا المصطلح؛ أن مصادر المعرفة لم تعد مقصورة على التلقي الشفاهي، وقراءة المؤلفات الورقية؛ إذ غلبت الوسائل الإلكترونية، أو - على الأقل - زاحمت تلك المصادر التقليدية في إمداد المبدعين والنقاد - على السواء - بالمعرفة، في عملية التلقي، وتحفيز الإبداع. أما رواية «أطراس» فهي المجال الذي اختاره الباحث للكشف عن رصده ظاهرة «آليات اشتغال الأدب الرقمي».

3 - تأسيس الخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة... ».

ولست أشك في أن جمهور صناع الأدب، بفنونه، وأشكاله، والنقاد - على اختلاف مناهجهم - يدركون ما يمثله المفكر المغربي الشهير «عبدالفتاح كيليطو» من نزوع إلى التجديد، والتأصيل، في إطار سياقات الأدب العربي، في كل عصوره، وأهمية تواصله مع تيارات الآداب العالمية المؤثرة. وهذه هي القضية «المحور» التي تشكل مادة هذا الكتاب عن «الأدب والغرابة»، على أساس أن الغرابة تعني الابتكار، وإثارة الدهشة، والعناية بالتشويق، والتجديد، وهذه أهم ما يشغل اهتمام الفكر النقدي العربي المعاصر - بوجه عام - والأستاذ كيليطو بصفة خاصة.

4 - الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري .. المفهوم والنشأة والأطروحات.

وقد يُعبَر عن هذا النقد - ما بعد الاستعماري - بمصطلح آخر هو: ما بعد الكولونيالية، وجوهر هذه الدراسة يقوم على أساس أن الوطن العربي قد استُهدف - عبر أزمنة ليست قصيرة - بالهيمنة الاستعمارية التي لم تقتصر على فرض سلطتها العسكرية، بل تمادت إلى فرض الهيمنة الفكرية/ الفلسفية، وهذا الجانب الأخير ترك أثرا واضحا في المنهج، كما في جوهر الفكرة، وفي استخدام آليات البحث عند الناقد العربي، وهذا هو الجانب الذي يناقشه الباحث، ويحاول أن يكشف عن أوجه الانحراف، أو القصور، أو الجفوة مع الواقع بتأثير تلك الكولونيالية الزائلة.

5 - العروض البصري .. بدايات التشكل البصري في الشعرية العربية.

وخلاصة هذه الدراسة أنها تُعنى برصد: كيف كانت كتابة القصيدة «العمودية/ ذات الشطرين» مؤثرة في توجيه الصور، والمفردات، والعبارات عند الشاعر صانع القصيدة، وعند المتلقي، وعند الناقد. وقد عبر عن هذا بمصطلح: التشكل البصري، ومن ثم كان تعقبه لاختلاف طريقة كتابة القصيدة الحديثة (غير العمودية)، وأثر هذه الطريقة في الشاعر، وفي الناقد، وفي المتلقي، على السواء.

6 - مفاهيم من الفكر السياسي لأمويي الأندلس .. الشرعية والجماعة.

ولعل القضية الأساس في هذه الدراسة تنهض على اعتقاد متوارث لدى الرأي العام الإسلامي في اعتناقه مبدأ «وحدة دار الإسلام تحت مظلة الخلافة الشرعية»، بما يعني أن دولة الخلافة الأموية في الأندلس، التي أسسها عبدالرحمن الداخل، واستمرت نحو ثلاثة قرون، كانت المحاولة الأولى «الناجحة» التي اخترقت المقولة السابقة، ومن ثم فقد عُنيت هذه الدراسة - من منظور تاريخي، وفلسفي سياسي - برصد وتحليل العوامل التي أمدت هذه الخلافة الأموية، في الأندلس، بالحياة وعوامل الاستمرار، ذلك الزمن الطويل.

7 - دور الفكرة الدينية في تحريك فاعلية الإنسان نحو البناء الحضاري في فكر مالك بن نبي .. قراءة في الإمكانات الدافعة والعقبات المانعة.

ومالك بن نبي، فيلسوف جزائري (توفي في العام 1973م)، استوعب الثقافة العربية الإسلامية التقليدية في وطنه (الجزائر)، كما خاض غمار الثقافة الفرنسية في موطنها، بكل توجهاتها، وحافظ على منحاه الإسلامي، ورفض الاستعمار، ومن ثم عُني بالبحث عن أسباب تراجع الوطن العربي حضاريا، وتخلفه سياسيا واجتماعيا، فكان اجتهاده «الفلسفي» المتأصل في البحث عن طريق لخلاص الإنسان العربي، أو ما عبر عنه بالبناء الحضاري، والتغلب على العقبات المانعة.

8 - تدريس التربية الإعلامية بالقيم .. أنموذج مقترح لمنهجية تعليمية موجهة لتلاميذ المرحلة الابتدائية

تُعنى هذه الدراسة بالتربية عامة، وتبدأ بتربية النشء (تلاميذ المرحلة الابتدائية خاصة) من منطلق أن الطفل المعاصر - بالإمكانات المتاحة له، للحصول على المعرفة، وإرضاء رغبة الاكتشاف لديه - لم يعد مثل تلميذ الكُتّاب، أو سيدنا، أو المطوع، وفق الشائع في الأقطار العربية، يعتمد على التلقي المباشر، أو القراءة تحت توجيه المعلم؛ فقد أتاحت فرص التواصل الاجتماعي الحديثة، لهذا الناشئ، أن يخوض في بحار معرفية لا حدود لها. وقد رتب الباحث على هذا التطور المعرفي ضرورة تدريس منظومة القيم، جامعا بين مناهج التربية، وطرائق الإعلام، بما يحفظ للناشئ العربي نهجه الحضاري، ووعيه القومي، وانتماءه الوطني.

9 - رحلة الأسطورة في أفريقيا .. مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ نموذجا.

هذه الدراسة تبدأ من القول بأن الأساطير القديمة تشكل مرحلة من تاريخ الإنسانية في تطورها المستمر، معبرة عن عقائد زمانها، أما في الأزمنة التالية فتتحول هذه الأساطير إلى رموز وعلامات تاريخية، ومن هذه الأساطير ما عرفته مملكة «وجدو» الأفريقية، وقد عُني الباحث بعلاقة هذه الأساطير بالأوضاع التي أنتجتها، ولهذا يركز اهتمامه على معنيين مهمين بالنسبة إلى زمان هذه الأساطير، أسطورة تأسيس مملكة «وجدو»، وأسطورة تتويج الابن بتاج المملكة! وكما نرى فإن هذه العناية الخاصة بالموضوعين تكشف عن أصالة الأسطورة في تشكيل الوعي الوطني، والتماسك العام حول مبدأ الأرض الواحدة لشعبها، كما تكشف عن أهمية انتقال السلطة الحاكمة عبر الأجيال، وفق مقياس مقرر، يجنب البلاد خطر الانقسام والتبدد.

هذا إجمال لمسار بحوث هذا العدد من «عالم الفكر». ولعلك توافقنا على أن المواد المقدمة تساعد على إخراجنا من أجواء «كورونا»، لا أعادها الله، كما تفتح أمامنا طرائق الوعي بالمستقبل في كل توجهاته.

وبالله التوفيق،

المستشارة
سعاد العبدالوهاب العبدالرحمن

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

الرواية العربية الجديدة ..
التشكُّلات النقدية وإشكالية التلقي

أ. لمجد بن رمضان *

نهتم في هذا البحث بالأثر الذي خلَّفه ظهور لون روائي جديد في منتصف ستينيات القرن العشرين في الثقافة العربية، عرف باسم «الرواية العربية الجديدة»، أحدث بروزه - في تلك الفترة - صدمة للذائقة الأدبية التي تعودت على أنماط أخرى من التأليف في مجال الرواية والأدب عموما. تجلى ذلك في شكل جدالات واسعة وخلافات عديدة في الأوساط المهتمة بالأدب في العالم العربي، وامتد صداها إلى مطلع القرن الحالي، حيث جُوبهت الرواية الجديدة مرات عديدة بالرفض والاستهجان، وقوبلت بالترحيب والاستحسان مرات أخرى.

كان للرواية الجديدة فضل في خلق مشهد روائي مغاير للمشهد الذي كان سائدا في النصف الأول من القرن العشرين، وإلى جانب ذلك - وهو الأهم - أحدثت تغييرات عديدة في الخطاب النقدي العربي وفي ذائقة القراء عموما؛ فانزياحها عن الأدب الكلاسيكي كان فرصة ثمينة لعدد من الأدباء الباحثين عن طريق جديدة للإبداع، أو لتثبيت أنفسهم في المشهد الثقافي، والتغلب على أسماء كبيرة مهيمنة على الساحة الإبداعية.

* Universite Jean Moulin Lyon 3 France.

كما كانت فرصة أيضا لتجديد الخطاب النقدي، حيث دفعت هذه الرواية النقاد إلى البحث عن وسائل جديدة للقراءة والتأويل، ومن ثمة فهي قد أسهمت في تجديد الثقافة والفكر العربي عموما، وأخرجت النقد من مجال ضيق إلى مجالات أوسع وأرحب. ولذلك تعتبر الرواية الجديدة جزءا مهما من تاريخ الأدب العربي الحديث. وهو تاريخ تشكَّل على مراحل؛ أسهم فيه النقاد وأدوا دورا مهما في مجرياته؛ حيث كانوا بمنزلة القناة الواصلة بين حالة الوجود الممكن بالقوة والوجود المتحقق بالفعل. وذلك من خلال تداولهم النصوص وتأليف العديد من المقالات والكتب النقدية حولها. وأعمال النقاد بدورها لا تخلو من جدالات عديدة، أسهمت في إبقاء التجربة الروائية حية لأطول فترة ممكنة من التاريخ.

دار هذا الجدل بداية حول ماهية «الرواية الجديدة»، ثم حول نشأتها والأسباب التي أدت إلى بروزها في ذلك التاريخ بالذات، أي الستينيات، وكذلك حول علاقتها بالموروث الأدبي العربي والروائي خصوصا. وطُرِحت أيضا تساؤلات حول الآليات الممكنة لقراءتها وفهم مقاصدها. كما تباينت ردود الفعل المتأتية من النقاد والأدباء حول شكلها الطريف، والقضايا التي تعالجها، والجماليات الجديدة التي تروم إرساءها.

كان هذا النقاش الدائر بين نقاد الرواية الجديدة دافعا أساسيا إلى اقتراحنا معالجة هذه التجربة الفنية ليس من طريق مباشر، بل من خلال تفحص أعمال أولئك الذين تفاعلوا معها وغذوا مسيرتها بالقراءة والتأويل. وهو اقتراح يحقق في نظرنا فائدتين: أولاهما فهم التجربة الأدبية من زوايا متعددة بقدر تعدد المداخل النقدية والمنهجية التي تعرضت لها بالدراسة والتحليل. وثانيتهما فهم التغييرات التي تحدث في أفق التلقي والقراءة من حين لآخر. وبناء عليه فإن إشكالية بحثنا تنقسم إلى محورين: يهم أولهما التجربة الإبداعية في حد ذاتها. ويهم الثاني الخطاب النقدي الذي تشكَّل حولها: فما «الروايةُ العربية الجديدة»؟ هل هي مدرسة للإبداع ذات قواعد واضحة؟ أم أنها حركة فنية ثائرة على النماذج الإبداعية التقليدية؟ وما التغييرُ الذي أحدثته هذه التجربة الفنية في شكل الرواية ومضمونها؟ وكيف تلقى النقاد العرب «الرواية الجديدة»؟ وما مدى مساهمتهم في استمرار وجودها في التاريخ؟ ولماذا تباينت ردود أفعال النقاد حول هذه التجربة؟ ولماذا تأخروا في الاعتراف بجمالياتها لمدة طويلة؟ وهل السبب يكمن في انزياح الرواية عن الأدب المألوف وخرقها قواعد التأليف المعروفة، أم أنه يكمن في طبيعة الخطاب النقدي نفسه، الذي لم يدرك مقاصد التوجهات الفنية الجديدة، أم أن للعوامل التاريخية، والثقافية، والأيديولوجية، المحلية والعالمية دورا في ذلك التأخير؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات أملت علينا وجوبا استدعاء مقاربات نظرية تهتم بمسائل القراءة والفهم، لعل من أهمها الفلسفة «التأويلية»، ونظرية التلقي التي تولدت عنها؛ فالتأويلية - في شكلها الحديث - هي من الفلسفات التي تهتم بالقارئ/ الناقد - في حالة النص الأدبي- ودوره المحوري في تحقيق الوجود الفعلي للنصوص[1]. وإلى ذلك هي تَعتبر النقد الأدبي مجالا خصبا لممارسة التأويل والحجاج على الرُؤى والمواقف الفكرية؛ لأن موضوعه، أي موضوع هذا النقد، نص فني، وهو حقل يتسع للعديد من التفسيرات التي تتنوع بتنوع اتجاهات النقاد ومذاهبهم. وتهتم نظرية التلقي بالدور الذي تضطلع به القراءة في نقل التجارب الفنية وإبقائها حيّة عبر التاريخ.

1 - الرواية العربية الجديدة

إن الإقرار بوجود رواية عربية جديدة يقتضي وجوبا وجود رواية عربية قديمة، استعمل النقاد عدة مصطلحات لتوصيفها من قبيل الرواية التقليدية، أو الرواية الكلاسيكية. وهذه المصطلحات تُطلق على الأعمال التي نُشرت في العالم العربي، بدءا من رواية زينب لمحمد حسين هيكل، وصولا إلى جيل نجيب محفوظ والشرقاوي وحنا مينا وبعض الأسماء الأخرى في الخمسينيات وأوائل الستينيات. وقد جمع أغلب النقاد هذه التجارب تحت سقف واحد، على الرغم من وعيهم بالفوارق الجوهرية بين التيارات والمدارس الفنية لكل جيل[2]. بالنسبة إليهم تشترك تلك الأعمال جميعها في بعض الخاصيات من قبيل وضوح الرؤية والتماثل في الأساليب الفنية والأهداف المنشودة التي من أجلها تُكتب النصوص؛ فمجمل هذه التجارب المتنوعة تخضع لقالب جاهز ونموذج محدد بدقة. فهي تكرس الموجود، وتستجيب لأفق انتظار الجمهور، وتساير سنن القراءة والتأليف المعهودة. وقد أدت تلك التجارب الوظائف المناطة بعهدها في المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها، وآتت أكلها، كخلق قاعدة من القراء، وتثبيت جنس الرواية في الثقافة العربية، والإجابة عن مختلف أسئلة العصر. ولم تنقطع الرواية الكلاسيكية بمجرد ظهور ما يعرف بالرواية الجديدة، بل بقي نجمها ساطعا بعد الستينيات، وتوجت بحصول أحد رموزها (نجيب محفوظ) على جائزة نوبل للأدب في الثمانينيات. لكن الأعمال المنتسبة إليها بدأت تتضاءل شيئا فشيئا، وكف الجمهور عن استحسان ما تقدمه، بعد أن استنفدت أدواتها الفنية، وأصبحت تكرر نفسها، وبعد عجز كُتّابها عن مجاراة التطور الذي جاءت به التيارات الجديدة[3].

ظهر ما يُعرف بالرواية العربية الجديدة في منتصف الستينيات، ولم تكن في البداية معروفة تحت هذا المسمى، بل جرى تداولها تحت مسميات عديدة، قبل أن تستقر نسبيا تحت مصطلح «الرواية الجديدة»؛ فقد كان أول الأعمال المنضوية تحتها رواية «تلك الرائحة» للروائي المصري

صنع الله إبراهيم، وكانت غير مصحوبة بمصطلح، برغم أن صاحبها وعددا من رفاقه أعلنوا كونها حلقة أولى في سلسلة من الأعمال الفنية التي تخرق سنن الكتابة المألوفة، وتطمح إلى الخروج عن منظومة التأليف السائدة في الستينيات وما قبلها. صُدِّرت الرواية بكلمة موجزة تحمل صفات البيان التأسيسي: «إذا لم تعجبك هذه الرواية التي بين يديك فالذنب ليس ذنبنا، وإنما العيب في الجو الثقافي الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية. ومن أجل كسر المناخ الفني الذي تجمد، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصادقة المؤلمة أحيانا. في هذا الإطار نقدم هذه الرواية للكاتب الجديد صنع الله إبراهيم، وبعدها سنقدم مسرحية السود لـ نبيل بدران، وقصصا قصيرة لكمال القلقش وأحمد هاشم الشريف، وعبدالحكيم قاسم، ومسرحيات لـ رؤوف مسعد، وقصائد لـ محمد حمام»[4]. تكشف هذه الكلمة عن رغبة عدد من الكُتَّاب في بناء مشروع فني جديد، هدفه القطع مع الموروث الأدبي، وخلق جماليات جديدة وتغيير الذائقة الفنية لدى جمهور الأدب. لكن على الرغم من ضخامة المشروع لم يحدد هؤلاء تسمية واضحة له، فلا نعثر في خطابهم إلا على وصف موجز لطبيعة الأعمال المزمع إنجازها في قولهم «صادقة ومؤلمة»؛ فلم يشرحوا جل مقاصدهم، ولم يقدموا إلى القارئ مقومات الأدب الجديد، وتركوا الباب مفتوحا للتأويلات التي ستأتي لاحقا من طرف الدارسين؛ فقد كان غياب التسمية بمنزلة الفجوة التي أتاحت للنقاد اختيار مصطلحات مختلفة للتمييز بين هذه التجربة الفنية الجديدة وغيرها من التجارب السابقة؛ حيث تداول البعض منهم - في مصر خصوصا - مصطلح «جيل الستينيات» أو «روائيي الستينيات»، نجد ذلك في كتابات سيزا قاسم ومحمد بدوي وسامي خشبة، وهي تسميات خالية من أي توصيف حقيقي للمنجز الأدبي؛ لأنها ترتبط بنظرة تاريخية اجتماعية في الأساس، وكانت ناتجة عن الرؤية السوسيولوجية للأدب التي هيمنت على أعمال النقاد في تلك الفترة؛ فمصطلح «الجيل» وُظِّف فقط للتمييز بين طبقات الكُتَّاب، ولا يعد محددا فعليا لسمات الأعمال الأدبية، وقد قُوبلت هذه التسمية باعتراض في الساحة الثقافية، وهو ما دفع محمد بدوي إلى محاولة تعليل استعماله لها في قوله: «على الرغم من أن مصطلح «الجيل» يُقابَل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه، خاصة هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءا من كلية اجتماعية وتاريخية محددة، فإن مصطلح أدباء الستينيات قد لقي انتشارا كبيرا وذيوعا واسعا لدى الكُتَّاب والقراء جميعا. وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة، أدباء الستينيات، تمتلك قوة المصطلح وتحدده وتوضح دلالته. لكنها محض اسم قدر له أن يذيع ويقوى»[5]. إن هذا القول يدل أولا على عجز الخطاب النقدي عن ابتكار تسمية مناسبة للمنتوج الأدبي الجديد الذي ظهر بصفة مفاجئة، قبل

أن تتهيأ الساحة النقدية لتقبله والتفاعل معه. ويدل - ثانيا - على خضوع الخطاب النقدي لسلطة المنهج لا سلطة النص؛ فالمتحدث يحاول الدفاع عن المقاربة أكثر من دفاعه عن المصطلح الذي اختاره لتسمية التجربة الروائية. وقد عيَّن هؤلاء النقاد مجموعة من الكُتَّاب المعنيين بهذه التسمية، وهم: صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وعبدالحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبدالله. ومن أهم النصوص نجد «اللجنة»، و«نجمة أغسطس»، و«تلك الرائحة»، و«الزيني بركات»، و«أيام الإنسان السبعة» و«الحقائق القديمة قابلة لإثارة الدهشة»، وهي أعمال توصف بأنها خارجة عن المألوف، غيَّر كُتَّابها في شكل الرواية، واعتمدوا على أساليب تعبير تختلف عن رواية الاتجاه الواقعي التي كانت سائدة ومهيمنة على الساحة الثقافية؛ فبعضها يستلهم التراث، والبعض الآخر غوَّر بعيدا في استعمال الخيال والأسطورة... إلخ.

لكن على خلاف النقاد في المشرق، حسم نظراؤهم في المغرب العربي أمرهم بصفة مبكرة بخصوص التسمية، حيث وقع اختيارهم على مصطلح رواية التجريب، أو الرواية التجريبية الذي اقترحه الروائي التونسي عز الدين المدني في كتابه «الأدب التجريبي»(6). وعلى الأرجح لم تكن تلك التسمية من اختراع الكاتب المذكور، فقد أطلقها الروائي الفرنسي «إيميل زولا» (1840 - 1902) على مشروعه الروائي في القرن التاسع عشر الذي سماه «الرواية التجريبية» Le Roman Expérimental(7)؛ لكن توجد اختلافات عديدة بين الكاتبين فـ «زولا» كان يحاول تطبيق المنهج التجريبي في العلوم الصحيحة، مثل الطب على الأدب؛ بهدف إنتاج رواية صادقة صدق الحقائق العلمية، مهتديا بأبحاث «كلود برنار»(8)، في حين يصف المدني مشروعه بأنه «انفجار ذاتي تلقائي مجاني لا علة له ولا سبب»(9)، يحمل صفات من قبيل «المغامرة والمجازفة الأدبية»(10)، أي بعيد كل البعد عن منطق التقنين والقولبة الجاهزة، ومتحرر من سلطة النموذج والمذهب. وقد انتشر مصطلح «رواية التجريب» في كتابات النقاد بالمغرب العربي، وهو مصطلح مازال متداولا على نطاق واسع إلى اليوم. استُعمل بدلالتين متناقضتين: حيث تُنعَت به التجارب الفنية الرائدة لدى البعض، ولدى البعض الآخر هو وصف للأعمال الرديئة التي مازالت تتحسس طريقها نحو الظهور والاكتمال.

تواصلت محاولات ضبط مصطلح للتجربة الروائية الناشئة من طرف النقاد كما الأدباء أيضا، وقد تم تعريب عدة مصطلحات وردت في الثقافة الغربية من قبيل تيار الوعي، وأدب الطليعة، والرواية الشيئية؛ وقد قوبل أغلبها بالرفض، لكن المصطلح الذي لقي حظه أكثر من غيره كان «الرواية الجديدة»، وهو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي Le nouveau roman، الذي أُطلق على أعمال مجموعة من الكُتَّاب الفرنسيين في الخمسينيات، من بينهم ميشال بوتور وألان روب جرييه وناتالي

ساروت... وغيرهم؛ حيث وجد النقاد تشابها بين الظروف التاريخية المحيطة بالتجربتين وعوامل النشأة والأهداف لدى كل من الرواية الجديدة الفرنسية والرواية العربية في الستينيات والسنوات التي تلتها، وهو مصطلح لم يتقبله الأدباء باعتباره يرتبط بالزمن ولا يحدد القيمة الفنية للأعمال؛ فالآثار الأدبية التي توصف بأنها جديدة ستتحول بعد بضعة عقود إلى أعمال قديمة، وستوضع في خانة واحدة مع الرواية التاريخية ورواية الاتجاه الواقعي؛ برغم ما بينها جميعا من فوارق، لهذا السبب حاول الأديب المصري إدوارد الخراط ابتكار تسمية مغايرة، هي «الحساسية الجديدة». وهي تسمية جامعة لعدد من الأشكال الفنية الجديدة الساعية إلى تجاوز القديم، لكن المصطلح لم يُقدَّر له الانتشار كما أراد له صاحبه، وبقي حكرا على كتابات الخراط النقدية، أو متداولا لدى قلة من النقاد؛ فالخراط لم يضبط على وجه الدقة ماهية الحساسية الجديدة، بل استند في تعريفها إلى ما يقابلها، أي «الحساسية القديمة» كرواية الاتجاه الواقعي؛ مما يعني أن مشروعه لم يكن واضحا وضوح المشروع الذي يروم تجاوزه، وبالتالي هيمن مصطلح «الرواية العربية» الجديدة في أغلب الكتابات النقدية. وقد حاول «شكري عزيز الماضي» ضبط المتصوَّر الذي يدور عليه هذا المصطلح، قال: «مصطلح الرواية الجديدة ينطوي على كل ما هو جديد، ويحتوي على كل الصفات المتعارضة والألوان المتباينة، ولهذا فهو أشمل من بقية المصطلحات، وربما أكثر دقة»(11). والمقصود عنه ببقية التسميات: «رواية اللارواية، والرواية التجريبية، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية»(12)؛ إذ جمع تحت مسمى الرواية العربية الجديدة جل المصطلحات المتداولة في الخطاب النقدي على مدى عقود.

إن تعدد المصطلحات التي أطلقت على التجربة الروائية التي بدأ ظهورها في النصف الثاني من الستينيات دليل على اختلاف أنماط التقبل لدى النقاد؛ فالتسمية عبارة عن خطوة أولى في سبيل فهم العمل الأدبي؛ فهي تشير في عمقها إلى تصور الناقد المخصوص لطبيعة التجربة ورؤيته عوامل نشأتها، وتكشف أحيانا عن موقفه من أطروحاتها، كما تفصح عن طبيعة المقاربة التي يعتمدها في دراسته، فمقولة «الجيل» تكمن خلفها مقاربة اجتماعية تاريخية، ومقولة «رواية التجريب» تشير إلى انتهاج منظور هيكلي يبحث في البنى والأشكال، ومقولة «الحساسية الجديدة» والرواية الجديدة تشي بنهج مقارني، لكن في المجمل يحسب لهذه التجربة قدرتها على تحريك الجو الثقافي على نحو غير مسبوق؛ فالاختلاف في تسميتها دليل على حيويتها وقدرتها على استقطاب اهتمام النقاد من مختلف المدارس النقدية؛ حيث لم تتوقف الاختلافات عند حدود التسمية، بل امتدت إلى معظم المسائل المدروسة. وقد أسهم هذا الخلاف - بدوره في تثبيت التجربة الفنية كحلقة مميزة ضمن سلسلة تطور الأعمال الروائية العربية.

2 - تفاعل النقاد مع الرواية العربية الجديدة

صُوبت أنظار النقاد إلى الرواية العربية الجديدة بصفة متأخرة نسبيا؛ حيث نجد فجوة زمنية بين صدور أول عمل روائي ضمن هذه التجربة، وهي «رواية تلك الرائحة» لـ صنع الله إبراهيم (1966)، وبداية اهتمام الخطاب النقدي بهذه الآثار في أواخر السبعينيات. ويعود هذا الإهمال إلى عدة عوامل، بعضها ناتج عن طبيعة الخطاب الروائي، وبعضها الآخر ناتج عن الظروف المحيطة بالقول النقدي والأفق التاريخي؛ فالنصوص التي صدرت في الستينيات خرجت على نحو غير مسبوق عن نهج التأليف المألوف؛ فقد تقصد أصحابها الانزياح عن المدارس الروائية المهيمنة في ذلك الحين؛ فطوروا في الشكل بداية؛ حيث كتبوا نصوصا واقعة على التخوم بين الرواية والأقصوصة، من حيث الحجم، ولم يراعوا مبدأ التوازن في الفصول، ثم غيروا في طبيعة الشخصيات؛ إذ لم تتضمن أغلب تلك الروايات شخصيات عظيمة قاهرة مثل رواية الاتجاه الواقعي، أو الرواية التاريخية، بل شخصيات ضعيفة منهزمة غير مؤثرة في توجيه مسار الأحداث. ولم يلتزم أغلب الكُتَّاب بمبدأ الواقعية أو حتى الإيهام به؛ فيحضر في نصوصهم العجائبي إلى جانب الواقعي والأسطوري والخرافي... إلخ. وكانت الأفكار تُمرَّر بصفة مباشرة من دون تغليف بأساليب بلاغية، أو ضروب من الرمز والكناية. وخرجوا كذلك عما يعتبر محرمات، مثل الأخلاق والدين والسياسة. فالأعمال الروائية - خاصة نصوص صنع الله إبراهيم - لا تتحرج من ذكر أساليب التعذيب في السجون، أو انتقاد المؤسسات الدينية. كل هذا أدى إلى نفور النقاد من دراسة هذه الروايات، إضافة إلى سبب آخر هو تواتر أخطاء النحو وهشاشة اللغة، وهي مسألة يعترف بها الكُتَّاب أنفسهم. أشار إلى ذلك صنع الله إبراهيم في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية «تلك الرائحة»، قال: «والواقع أن الفترة التي بدأت فيها الكتابة كانت تتميز بإهمال عام من الكُتَّاب لقواعد اللغة والترقيم التي اعتبروها - خاصة في الكتابة الصحافية - شيئا ثانويا. وأدت طرق تدريس اللغة دورا في ذلك؛ إذ اعتمدت الحفظ أساسا لها، ولم تعبأ بمخاطبة عقول التلاميذ من خلال بسط منطق القواعد، وأقامت حاجزا نفسيا منيعا بيني وبينها»(13). لم تكن الأخطاء اللغوية هي السبب الرئيس لعزوف النقاد عن قراءة الرواية الجديدة، بل كانت مجرد علة أتاحت لهم أن يتهربوا من دراستها، أو يقترفوا في حقها جريمة الصمت النقدي بعبارة الناقد المصري «محمد بدوي»(14).

إن أفق الخطاب النقدي - بدوره - كان سد منيعا عطل عملية تقبل الرواية العربية الجديدة؛ فهو لم يكن متهيئا على نحو كاف لقبول حركات التجديد، فقد كان هذا الأفق على غاية من التصلب، بحيث لا يمكنه هضم أعمال لم يتعود عليها. يعود ذلك إلى عدة عوامل:

- **أولها:** الانتشار الواسع الذي حققته رواية الاتجاه الواقعي وسيطرتها على الذوق العام بدعم من الأيديولوجيا السائدة في النصف الأول من القرن العشرين. هذه المدرسة انبثقت عن تنظير مسبق وقواعد معروفة سهلت على النقاد التعاطي معها؛ فالواقعية لم تكن مجرد حركة فنية، بل حركة نقدية وفكرية طغت على الثقافة العربية في الفترة المشار إليها، وبقيت حتى وقت قريب نموذجا يقاس عليه جل الإنتاج الأدبي، وبالتالي كان من الصعب صرف النظر عنها بمجرد ظهور بديل آخر لها، خاصة أنها تعتبر - في عيون النقاد - آخر ما انتهى إليه الإبداع أو الحلقة الأخيرة في سلسلة تطور الرواية العربية.

- **ثاني العوامل:** هو عدم توافق الآليات «الصدئة» التي كان الخطاب النقدي يرتكز عليها في تحليله الأعمال الإبداعية، مع ما تطرحه الرواية العربية الجديدة، فقد كان المضمون الاجتماعي والأيديولوجي وأفكار الكاتب هي ما يهم النقاد في المقام الأول، وليس البنية الفنية؛ فالرواية عندهم هي خطاب عاكس، إما لحركة المجتمع والتاريخ، وإما لأفكار صاحبه، وهو خطاب لا يختلف عندهم عن بقية أجناس الخطاب الأخرى، مثل الدين والفلسفة والتاريخ، إلا من حيث مسالك التبليغ الفنية... إلخ، بل كان يطلب من الأديب أن يعمل عمل المفكر أو الواعظ في تربية المجتمع وتوجيهه، لكن كُتَّاب الرواية العربية الجديدة حادوا عن ذلك النهج، وشقوا عصا الطاعة، وغوروا بعيدا في تجاوز القواعد المتعارف عليها.

- **ثالث العوامل:** يتمثل في الفجوة العميقة بين الأعمال الروائية وانتظارات النقاد وجمهور الرواية عموما، في مرحلة تاريخية حساسة من تاريخ العالم العربي؛ فقد كان الوعي العام العربي - ومن ضمنه الوعي النقدي - يترجى رواية تعيد إلى الذات اعتبارها، وتنفض عنها غبار الهزائم العسكرية، وتشد من أزره، أي تبشر - كما جرت العادة - بغد أفضل، وتستنهض الهمم للعمل والوقوف صفا واحدا مع القيادات السياسية (العسكرية)؛ فجرت الأمور عكس ذلك، حيث جاءت أغلب النصوص عقب هزيمة 1967 منتقدة لتلك الذات المتضخمة، مستهزئة بها، بل يشوب أغلب النصوص نَفَسٌ مُتشائم وجو قاتم، يتنبأ بمستقبل مجهول ومظلم. اجتمعت هذه العوامل في الخطاب النقدي فبات متخلفا عن فهم مقاصد الحركة الفنية الجديدة، بل تشكلت لدى النقاد «هوة عميقة» يصعب تجسيرها نتيجة التعارض الكبير بين ما ينتظرونه وما طرحته التجربة الروائية الناشئة(15).

كان للمناخ السياسي دور مهم في عدم مواكبة النقد الإنتاجَ الأدبي الجديد؛ فلا شك في أن تدخل السلطة في توجيه الثقافة والمجتمع حال دون تداول القراء أعمالا فنية لا تنسجم مع أطروحاتها؛ فقد قال الناقد أحمد محمد عطية، في فترة لاحقة: «الأسماء والأعمال الروائية كثيرة في هذا الجيل [أي جيل الستينيات] الذي لم ينل حظه من التعريف والدراسة والنقد لجملة أسباب، منها أنه

متداخل زمنيا مع إنتاج جيل الخمسينيات، وأن إنتاج الروائي الكبير نجيب محفوظ المتميز والوفير والمتجدد المتداخل مع الأجيال التالية، كاد يغطي الخريطة الروائية العربية [...]. كما يرجع تراخي الاهتمام بإنتاج روائيي جيل الستينيات والسبعينيات إلى قيام الحواجز والفواصل المتعددة ماديا وفكريا، والتي تعوق حرية تداول المطبوعات العربية، وتحول دون وصول الأعمال الروائية إلى الكُتّاب والنقاد والقراء العرب في كل مكان من الوطن العربي»[16]. يكشف هذا الكلام عن أن عزوف النقاد عن قراءة الرواية العربية الجديدة كان بسبب الضغوط الخارجية المتأتية من الرقابة السياسية على الأعمال الفنية. هذه الرقابة تعود إلى تبني السلطة الحاكمة، خاصة في مصر، نموذج رواية الاتجاه الواقعي، وفرضه على الذوق العام، أقر بذلك الروائي المصري إدوارد الخراط الذي يقول: «إن ما يلفت النظر حقا هو ما تمتع به الاتجاه الواقعي الاشتراكي من أهمية، وما بلغه من اتساع ورواج في الأدب المصري، خلال الخمسينيات. ولعل ذلك مما يمكن تفسيره على نحو مقبول بالحلف التاريخي المضطرب، وربما المدمر، بين الجماعات الماركسية الرئيسية والنظام الناصري إثر مؤتمر باندونج في العام 1955، والغزو البريطاني الفرنسي الإسرائيلي على سيناء والقنال وبور سعيد في 1956. وقد كان النظام الناصري أبويا بطبيعته، فشمل هذا الاتجاه برعايته وأبوته»[17]. فالنقد الأدبي كان مهادنا للخطاب السياسي مسايرا له في توجهاته، بل كان وليد تلك التوجهات والاختيارات الأيديولوجية؛ فمن الطبيعي أن يُنظَر إلى الأعمال الفنية بمنظار السلطة، سواء كانت على صواب أو على خطأ. وقد بقي تأثير تلك الحقبة (التي شهدت سيطرة التيار القومي الناصري) مستمرا حتى بعد سقوطه؛ فلا تقبل الأعمال الروائية المنتقدة لطبيعة ذلك الحكم أو الخارجة عن الثوابت التي حُدِّدت في الخمسينيات وبداية الستينيات، أي الهوية العربية والاشتراكية والالتزام بالقضايا المصيرية للأمة... إلخ. فبعد سقوط النظام الناصري استمر الوجه الثقافي لذلك النظام في العمل، وتمترس بعض النقاد في الدفاع عن نظرياته وتوجهه الفكري. والغريب في الأمر أن النقاد - ضمن هذا الاتجاه - هم الذين بادروا إلى دراسة الرواية العربية الجيدة، ومهدوا - من دون قصد منهم - لانتشارها وتداولها لدى بقية فئات النقاد والأجيال اللاحقة.

بعد فترة الصمت، تشكلت حول الرواية العربية الجديدة حركة نقدية يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل، وفق التحولات التي طرأت على الخطاب النقدي: مرحلة أولى تميزت بأفق انتظار سلبي قوامه التصلب والإمعان في رفض كل ما هو جديد وغير مألوف. ثم مرحلة ثانية تم فيها تعديل ذلك الأفق نحو شيء من المرونة؛ فتراوحت علاقته بالرواية الجديدة بين القبول والرفض. ومرحلة ثالثة عُرفت باستقرار أفق انتظار جديد أمكنه هضم الرواية الجديدة وتثبيتها كحلقة ضمن سلسلة تطور الرواية العربية.

أ - مرحلة التقبل السلبي

تحسست الرواية العربية الجديدة طريقها إلى الوجود الفعلي من خلال أعمال النقاد. وقبل ذلك كانت الكتابات الدائرة حولها عبارة عن «بيانات» القصد منها الإشهار وإعلان بدء الكُتَّاب خوض تجربة إبداعية مخالفة للسائد والمألوف، ولم تكن تلك الخطابات الصادرة عن كُتَّاب الرواية أنفسهم مصدر تأثير في شد أنظار النقاد إلى منتوجهم الروائي، أو محددة لكيفية التعامل معه؛ فمقدمة «تلك الرائحة»، وبيانات عز الدين المدني، وحتى مقالات إلياس خوري لم ترتقِ بالتجربة الإبداعية إلى المستوى المنشود، ولم تفلح جهود هؤلاء الكُتَّاب في تسريع عملية التقبل[18]. وبقيت الرواية الجديدة في حاجة إلى خطاب من نوع آخر كي تستمد منه مشروعية وجودها[19].

صدرت الأعمال النقدية الأولى من طرف أولئك الذين اتُّهموا بتعطيل دخول الرواية الجديدة إلى الساحة الثقافية العربية، وهم نقاد الاتجاه الواقعي الاشتراكي، أو المتأثرين بأطروحات تلك المدرسة، وهم معروفون بتبنيهم الفلسفة المادية الجدلية والتاريخية، أهمهم «محمود أمين العالم»، و«شكري عزيز الماضي». صدرت أعمال كل منهما في أواخر السبعينيات. اهتم الأول (أي «العالم») بكتابات صنع الله إبراهيم الروائية[20]. وحاول من خلال دراسته تلك الأعمال، على حد قوله «إبراز طبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع والمتخيل»[21]؛ مما يعني أنه لم يقصد دراسة تلك الروايات لذاتها، أو باعتبارها نتاجا جديدا، بل كان عمله في إطار الدفاع عن مشروعه النقدي الذي بناه منذ سنوات مع نخبة من النقاد، مثل عبدالعظيم أنيس وحسين مروة؛ فقد سعى إلى استثمار بعض عناصر النصوص للحجاج على استمرار تأثير الاتجاه الواقعي في التجارب الروائية الناشئة، والبرهنة على قدرة المادية الجدلية على قراءة النصوص الجديدة. بحث «العالم» في دراسته عن المضمون الاجتماعي، وانتهى إلى الإقرار بأن جل تفاصيل الأعمال الروائية المدروسة (العناوين، والأحداث، والشخصيات، والزمن، والمكان، والخطاب... إلخ) تحيل على التزام الكاتب بنقل هموم الطبقات الكادحة في المجتمع المصري، وتبشر بالثورة والغد الأفضل. ولكنه - في الآن نفسه - لم يكن معجبا بشكل الكتابة الذي ابتدعه «صنع الله إبراهيم»، فقد أبدى اعتراضه على جملة من المسائل، مثل عناوين الروايات، يقول: «هل هنالك في الواقع شيء محدد اسمه نجمة أغسطس؟ أو بتعبير آخر هل هنالك دلالة إشارية إلى ذلك العنوان؟ حقا هنالك رواية لكاتب غربي بهذا العنوان، ولكن ليس هنالك ما يربط دلالتها - على الأقل - بهذه الرواية، ولهذا فعنوان روايتنا ليس له في ذاته مدلول إشاري محدد»[22]. إن عدم الإعجاب بعنوان رواية «نجمة أغسطس» يعود في الأساس إلى صعوبة تأويله. والأمر نفسه تكرر حين تعرض الناقد لمسألة السرد. يقول: «إن السارد للرواية ليس ساردا لأحداثها، إن كانت لها أحداث، وإنما هو محورها وبطلها، إن كانت له بطولة.

وهو بلا اسم وبلا ملامح»[23]؛ فالطبيعي بالنسبة إليه أن يضطلع السارد بالرواية لا غير، وأن تكون الأحداث متسلسلة في شكل تصاعدي وفق مبدأ العلة والمعلول، وأن يكون البطل شبيها بالأشخاص الطبيعيين. هذا التصور الماثل في ذهن الناقد كان من جراء معاشرته نصوص الاتجاه الواقعي، وكذلك لسلطة المقاربة المادية التي تسيطر على تعامله مع الأدب عموما[24].

أما الناقد الثاني (شكري عزيز الماضي) فكان يبحث عن مدى تأثر الرواية العربية بحدث تاريخي محدد، وهو هزيمة 1967، مهتديا بنظرية الانعكاس. أفصح عن ذلك في عنوان الدراسة الذي صاغه على النحو الآتي: «انعكاسات هزيمة حزيران على الرواية العربية»[25]. هذا العنوان - في اعتقادنا - ليس اعتباطيا، بل صادر عن فهم مخصوص للأدب وطريقة محددة في قراءته[26]؛ إذ تبدو الأحداث التاريخية - السياسية على وجه الخصوص - ملهمة للكتابة الإبداعية بالنسبة إليه؛ فالروايات المدروسة تعتبر عنده مرآة عاكسة لوقائع تاريخية، وهو ما لم ينفه شكري عزيز الماضي؛ ففرضيته الأساسية تقر بأن: «الأحداث التاريخية الكبرى تترك بصمات واضحة وظاهرة على كل الأشكال الأدبية والفنون عامة [...]، ولذا فإن الظروف الجديدة لا بد من أن تنعكس على تقديم مضامين جديدة، ومن ثمة تفرض البحث عن أشكال فنية جديدة تصلح لأن تكون قالبا ملائما لهذه المضامين»[27]. وانطلاقا من هذه الفرضية فإنه على حد قوله: «يطمح إلى الكشف عن البصمات التي طبعتها هزيمة حزيران على فن الرواية شكلا ومضمونا»[28]. يكمن خلف هذه الفرضية تصور فلسفي ماركسي يقر بأن الإنتاج الأدبي والفكري عموما هو بنية فوقية تعكس البنية التحتية، أي المجتمع والاقتصاد؛ فلا غرابة من أن ينتهج الناقد هذا المسلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية بحثا عن مدى أمانتها في نقل الواقع التاريخي والاجتماعي؛ فهو على غرار محمود أمين العالم لا يهتم بالنصوص في حد ذاتها؛ لأنه يبحث عما يكمن خلفها، أي رؤية كُتَّاب الرواية للواقع الجديد بعد الحرب. وقد ركز في تحليله النصوص على عنصر وحيد هو شخصية البطل. واعتمادا على هذا العنصر صنَّف الروايات الصادرة بعد الهزيمة إلى تصنيف ثنائي، اصطلح على تسمية الصنف الأول بـ «روايات العجز»، أي تلك التي تتميز بنَفَس تشاؤمي، واصطلح على تسمية الصنف الثاني بروايات «الرؤية الثورية وطريق الخلاص»، أي تلك الروايات التي تحاول رد الاعتبار للذات العربية بعد الهزيمة، وتحث الجماهير على النهوض من جديد. هذا التصنيف لا يخلو من التحيز لمصلحة الصنف الثاني. يقول: «تتبعت الروايات التي تقدم رؤية للخلاص الشامل، لا من الهزيمة وحدها، بل من المؤامرات الكبرى التي يتعرض لها وطننا العربي، والتي تشكل الهزيمة حلقة من حلقاتها، ولم أغفل توضيح أسباب نجاح هذه الروايات في تقديم رؤية ثورية شاملة، تلك الأسباب التي

تتمثل في اقترابها من الجماهير الشعبية ومعاناتها والتزامها بالرؤية التاريخية العلمية»[29]. والسبب في اعتبار هذه الروايات ناجحة هو توافق مضامينها مع المنظور الأيديولوجي للناقد؛ مما يعني أن عملية التقييم والحكم لم تخضع لمقاييس موضوعية أو فنية، بل خضعت للأفكار المسبقة المخزَّنة في ذهنه؛ فكأننا بالناقد أراد - من خلال دراسته الرواية الجديدة - إجراء عملية «غربلة» للنصوص، أي فرز ما يصلح للقراءة وإسقاط ما لا يصلح. وهذه العملية هي شكل من أشكال الرقابة على الأعمال الإبداعية، وضرب من ضروب الوصاية التي تُمارس على عقول الجماهير الواسعة للأدب.

وصفنا تلقي هذا الصنف من الخطاب النقدي بالسلبي؛ لأن أصحابه لم يعترفوا باستقلال الرواية الجديدة عن الاتجاه الواقعي، بل حاولوا إعادتها إلى حضن تلك المدرسة بالقوة. سبيلهم في ذلك مقاربات تقليدية لا تتوافق مع مطالب التجديد التي دعا إليها كُتَّاب الرواية؛ فكانت قراءتهم متحيزة لا تبحث عن مظاهر التجديد بقدر بحثها عن إثبات نجاعة مكتسباتها السابقة التي طورتها على مدى عقود. هي قراءة يمكن وصفها بعبارة «إمبرتو إيكو» «قراءة الاستعمال»، أي تلك التي تُخضع النص بكل الوسائل حتى يكون ناطقا بما تراه هي، بدلا من أن تخضع هي - ولو جزئيا - لمنطق النص المبدع[30]. ولكن هذه القراءات تظل في كل الأحوال نقطة انطلاق في التأريخ للتجربة الروائية الجديدة[31]. برغم أن أصحابها حصروا جمالية الأعمال الروائية فيما تطرحه من أفكار وليس في البُنى الناقلة لها؛ فهي (أي تلك القراءات) لفتت أنظار الأجيال اللاحقة من النقاد إلى ولادة تجربة فنية جديدة؛ فقيمتها - كقراءات أولى - غاية في الأهمية على الرغم من سلبيتها، بل إن سلبيتها دليل على بلوغ الرواية الجديدة شوطا من التجديد والتجاوز الكبيرين للتجارب الروائية السابقة. وهو ما تنبأ به أحد أبرز أعلام الرواية العربية الجديدة، وهو «إدوارد الخراط»، إذ بيَّن هذا الأخير أن الأعمال التي لا تلقى قبولا إبان صدورها هي الأعمال الناجحة من قبيل رواية «المرآة والمصباح» لـ نعيم عطية. يقول الخراط: «ربما كانت رواية المرآة والمصباح من أكمل الأعمال التجريبية أو الطليعية في الأدب المصري الحديث، من حيث وفاؤها بمتطلبات الأعمال. الرواية لم تلق ما هي جديرة به من حفاوة وتقييم، عكس ما لقيت بعض الأعمال من تقييم نقدي، وربما كانت هذه أيضا من خصائص الأعمال الطليعية الحقيقية؛ فالعمل الفني التجريبي الحقيقي يلقى - في العادة - نوعا من الصمت والتحرز، بينما الأعمال التي تلقى ترحيبا تدل على أنها في الواقع تلقى استجابة لحاجة معاصرة، مما ينفي عنها صفة التجريب»[32]. وكان هذا القول في محله، فسرعان ما تغيرت تلك النظرة السلبية إلى الرواية العربية الجديدة في الأعمال النقدية اللاحقة، خاصة بعد تغير أدوات المعالجة، وتبدل الأجواء السياسية والاجتماعية المحيطة بالقول النقدي.

ب - مرحلة التقبل الجزئي

انتقل الخطاب النقدي إلى مرحلة جديدة عُدِّل فيها المنظور السابق؛ إذ استُبدلت بالمقاربات التي ترتكز على الفلسفة المادية مقاربات أخرى مستمدة من علم الاجتماع وأفكار المدرسة الشكلانية الروسية، وسليلتها البنيوية. ودخل النقد الأدبي العربي طورا جديدا، تخلص فيه النقاد نسبيا من المعالجة المضمونية الصِّرف، وانتهجوا مسلكا آخر فيه مراوحة بين معالجة الشكل أو البناء الفني والمحتوى الفكري للنصوص. أتاح هذا الإجراء للرواية العربية الجديدة أن تخطو خطوة أخرى في طريقها إلى احتلال مكانة مهمة في الساحة الثقافية؛ فالمسلك الجديد أضاء للنقاد مناطق في التجربة الروائية كانت محجوبة عن أسلافهم نتيجة ضيق مدى الرؤية لدى هؤلاء بفعل العوامل الأيديولوجية.

يمثل الموجة الجديدة عدد من النقاد في المشرق، وكذلك في المغرب العربي، لعل أبرزهم: محمد بدوي، وسيزا قاسم في مصر، وسعيد يقطين في المغرب الأقصى. لم يشكل هؤلاء مدرسة جديدة في النقد الأدبي، حيث تتماثل رؤاهم في بعض المسائل وتفترق في العديد من المسائل الأخرى، لكنهم اجتمعوا على تغيير المنوال السابق في التعامل مع الرواية والأدب عموما، من دون أن يقطعوا نهائيا مع المقاربة المادية؛ إذ احتفظوا منها ببعض الأفكار العامة، لاسيما أنهم اعتمدوا على آراء بعض المفكرين المتشبعين بالفكر الماركسي، مثل لوسيان جولدمان وجورج لوكاش. تظهر الرغبة في تجاوز منهج «الواقعية الاشتراكية» جلية، خاصة لدى محمد بدوي، في قوله: «لقد ألح النقاد الواقعيون كثيرا على درس ما يقوله النص، أو ما يراه المبدع، وهو إلحاح شرعي وصحي ومفيد. إلا أنه كان دوما إلحاحا مبتورا، بسبب ما يصطحبه من تعال على الاهتمام بالشكل»[(33)]، فالناقد عبَّر في قوله عن عدم القطع النهائي مع التيارات النقدية السابقة، وأراد فقط إضافة الجزء المهمل في عملهم، وهو دراسة البنية. يؤكد ذلك في قول آخر حذر فيه من المضي في دراسة البنية وإهمال المضمون، فهو على حد قوله: «[يعترض على] الدرس الشكلي للنص، أي التعامل مع النص بوصفه فعلا لازما، أو بنية مغلقة على نفسها، فائدتها في جمالها»[(34)]. إن الناقد يحاول التوفيق بين المنهج الاجتماعي والمنهج الشكلاني البنيوي؛ لاعتقاده أن كل واحد منهما يكمل النقص الحاصل في الآخر. ويعني ذلك أن محمد بدوي وبعض النقاد الآخرين مازالوا مشدودين إلى أفق الانتظار القديم، فلم يتخلصوا نهائيا من تأثير «الواقعية الاشتراكية»؛ فالمحتوى الفكري، أو ما يعرف اختصارا بالمضمون، ظل هو المقصد النهائي لعمل النقاد.

إن الجديد في عمل هؤلاء النقاد هو التوقف بكثير من التفصيل عند مسألة البناء الفني. مأتى ذلك أنهم لاحظوا حصول نوع من الانزياح في الرواية الجديدة عن أنماط التأليف المتعارف

عليها سابقا. وما كانوا ليلاحظوا ذلك إلا لانتشار أفكار أعادت صياغة مفهوم الأدب، وطرحت أسئلة جديدة على النصوص، وفتحت وعي النقاد على فرضيات جديدة، من بينها أن جمالية الآثار الأدبية تكمن في طرائق تشكيل الملفوظ وليس في ما يحيل عليه ذلك الملفوظ من معانٍ وأفكار معروفة لدى الجميع، أو مطروحة في الطريق، بعبارة «الجاحظ». وما كانوا أيضا ليقبلوا بهذه الأفكار المستوردة من الغرب، إلا لاعتقادهم بوجود أصل لها في نصوص البلاغيين والنحاة العرب. ومما يحسب لهؤلاء النقاد هو عدم اكتفائهم بالاستهـلاك السلبي لتلك المناهج خلافا لغيرهم المتحمسين لكل وافـد جديـد؛ فقد حـاول البعض منهم تطويرها وتطويعها لخدمـة النص العربي. مـن ذلك المنهـج الذي اقترحـه «محمـد بدوي»، وسماه «علم اجتماع الشكل» (sociologie de la forme)، وهو مزاوجة بين أطروحات المدرسة الشكلانية وعلم الاجتماع. وكذلك اقترح سعيد يقطين منهج «السوسيوسرديات»[35]، وهو مسلك يبدأ فيه صاحبه بتفكيك الخطاب الأدبي على ضوء السرديات الحديثة، ثم يؤول ذلك الخطاب مستأنسا بالسياق الاجتماعي والتاريخي الذي صدر فيه الخطاب[36].

فهم النقاد إذن أن المقصد الأول لكاتب الرواية فني، تأكد ذلك لديهم حين ظهر عليهم كُتَّاب الرواية الجديدة بنصوص ذات أشكال وبُنى غير مألوفة؛ فشدد أغلب النقاد على أن البنية هي المسألة الأكثر جدارة بالدراسة، واعتبروها نقطة الارتكاز في فهم مقاصد العملية الإبداعية، وطرائق تفكير الروائيين الجدد ورؤيتهم للواقع، فمن خلال تحليل البنية يمكن تقييم التجارب الروائية والحكم على جودتها.

أدى هذا المسلك القرائي إلى عملية غربلة أخرى للأعمال الروائية؛ فقد رجحت كفة بعض النصوص على حساب أخرى؛ إذ حظي نص «الزيني بركات»، على سبيل المثال، بترحيب وقبول واسع لدى النقاد لسببين: أولا، اختيار مؤلفه إعادة صياغة نص تراثي في شكل روائي من دون أن يقع في تكرار نموذج الرواية التاريخية، على منوال روايات جرجي زيدان. ثانيا، توافق محتوى الرواية مع الأحداث التي عاشها الوطن العربي في الستينيات. أما أعمال صنع الله إبراهيم فلم تُقبل ولم يطمئن إليها النقاد؛ لأنهم لم يستطيعوا السيطرة على شكلها؛ فقد تجاوزت - إلى حد ما - حتى آليات التحليل الجديدة التي بحوزة النقاد، ولم يستسيغوا ما تطرحه من أفكار حول الواقع الاجتماعي، وإيغالها في نشر فضائح السياسة. وفي المجمل استعصت الرواية الجديدة على أغلب النقاد الذين أقبلوا على دراستها برؤى وتصورات جاهزة؛ فعلى الرغم من تجديد مسالك القراءة لم يؤد ذلك إلى تغيير جذري لاقتناعات أغلب النقاد. فقد بقيت سلطة المنهج على أفهامهم أقوى من سلطة النص، وبالتالي لا تقبل الأعمال الروائية التي لا تنصاع لإكراهات تلك المناهج.

إن هذا الضرب من الخطاب النقدي الذي اصطلحنا عليه بـ «التقبل الجزئي» أسهم في إيضاح جانب من جوانب التجربة الروائية الجيدة؛ فقد بدد - على نحو ما - الحيرة التي واجهت النقاد الأوائل، وتجاوز أصحابه مرحلة الصدمة التي طرأت على سابقيهم، وأثبتوا أن الرواية الجديدة تسير في اتجاه مغاير لرواية الاتجاه الواقعي، وتختلف جمالياتها عن جمالية التجارب المألوفة، وبالتي لا بد من تغير أدوات النقد حتى تُفهَم مقاصدها. اعترف النقاد - كذلك - بكيفية غير صريحة بأن الرواية الجديدة حركة فنية مستقلة وحلقة جديدة في سلسلة تطور الرواية العربية، لكنهم حاولوا أن يعدلوا في اتجاهها من خلال عملية الفرز التي قاموا بها، وترشيحهم بعض النصوص كي تكون نموذجا يهتدي به عدد من المبدعين الطامحين إلى اللحاق بركب الرواية الجديدة. وغاية النمذجة هي اختصار العدد اللا متناهي من النصوص إلى نسخة واحدة مجردة كي يسهل على النقد بعد ذلك التعامل معها؛ إذ لم يقدر النقاد على السيطرة على ظاهرة التنوع الكبير في الأعمال الروائية الجديدة، برغم تجديد وسائل البحث، فحاولوا أن يضعوا لها شروطا وقواعد وحدودا. وهو ما لم يستجب له المبدعون، فقد ازدادت موجة الرواية الجديدة تضخما وتنوعا، وانتشرت على نطاق واسع في معظم الأقطار العربية، وأزاحت من طريقها التجارب الروائية السابقة، ودفعت النقاد إلى مزيد من إمعان النظر في مكتسباتهم. فانتقل الخطاب النقدي إلى مرحلة أخرى، استسلم فيها لسلطة النص، وكان أصحابه أكثر مرونة في التعامل مع الأعمال الفنية.

جـ - مرحلة التقبل الإيجابي

خلال سنوات الثمانينيات والتسعينيات ازدادت الأعمال الروائية المنضوية تحت ما اصطلح عليه «الرواية العربية الجديدة»، وارتفع عدد الأدباء المنتسبين إلى هذا التيار، بعد أن كان العدد محصورا في بعض الأسماء القليلة؛ فتحولت الرواية الجديدة إلى ظاهرة مكتسحة للثقافة العربية في الفترة المشار إليها، وازدادت رسوخا نتيجة اهتمام النقاد بها على نحو غير مسبوق. وهو ما يعني أن هذه التجربة التي بدت شاذة وغير مألوفة في الستينيات، أمكنها أن تتجاوز حاجزي التقبل السلبي والتقبل النسبي في اتجاه تحقيق وجودها الكامل، واحتلال مكانة في تاريخ الأدب.

إن غزارة المنتوج الأدبي ليست هي العامل الأساسي في رسوخ الرواية العربية الجديدة؛ فدور المتقبل - الناقد على وجه الخصوص - لا يقل أهمية عن دور المبدع، وقد بين ذلك «هانس روبارت ياوس» على نحو جلي في قوله: «إن القارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تسهم في صنع التاريخ، لذلك لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ من دون الإسهام الفعلي

للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية»[37]. ينطبق هذا القول على مختلف التجارب الإبداعية ومنها الرواية العربية الجديدة. حيث استطاعت أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية، وجذبت إليها أنظار النقاد. النقد الأدبي قطع بدوره أشواطا في طريق التجديد؛ إذ أعاد صياغة مفاهيمه، وعدَّل في الوظائف التي يقوم بها، وتخلص على نحو كبير من الطابع الذاتي والأيديولوجي الذي كان يسيره لسنوات، وحاول الاقتراب ما أمكن مما يصطلح عليه بـ «الموضوعية»، أي التجرد من الأحكام المسبقة العالقة بالنصوص من جراء التفسيرات والتأويلات السابقة. وأصبح فهم الآثار الأدبية يرتكز على دراسة النص معزولا عن السياقات المحيطة به؛ فلم يعد يُنظر إلى الأعمال المنضوية تحت «الرواية الجديدة» على أساس ما تحتويه من مضمون اجتماعي أو أخلاقي أو فكري عموما. تبنى هذه المسلك عدد مهم من النقاد، نذكر منهم «صلاح فضل»، يقول هذا الأخير: «لم يعد بوسع [الناقد] المعاصر أن يتحدث عن المادة القصصية اعتمادا على مضمون الخطاب السردي وتوجيهاته المذهبية؛ فقد انتهت سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة، ولم تعد النوايا الطيبة هي التي تحدد مستويات الأعمال ودرجة أهميتها؛ فقد اتضح أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية، ودخلت علوم اللغة بصرفها ونحوها ودلالتها ومباحث الأسلوب بإشكالياتها المتعددة وأدواتها الإجرائية، ثم علم النص بما أسفر عنه من طرق تحليلية للأبنية الصغرى وكيفية تراتبها، جاءت كل هذه العلوم لتصنع خرائط جديدة للحقول الإبداعية، واستحدثت معها مصطلحاتها وآلياتها»[38]. ويتوافق معه أغلب الدارسين والبحاثة المتحمسين لفتح نهج جديد للنقد الأدبي والارتقاء به إلى مرتبة العلم الموضوعي المكتفي بنفسه والمستقل عن بقية العلوم المجاورة له. ولعل هذا التوجه هو الذي قلَّص ما يعرف في نظرية التلقي بـ «المسافة الجمالية» (L'écart esthétique) بين النقاد والرواية الجديدة.

هذا المنظور النقدي رحب بالرواية الجديدة، وتوجه أصحابه نحو البحث في أدبية النصوص في الأساس، فخالفوا آراء النقاد السابقين على نحو كبير، وانقلبت المعادلات: أصبح الخلل البنيوي نظاما جديدا، والغموض جمالا، وتعدد الرواة تجاوزا للنظرة الأحادية، وتغييب الأساليب البلاغية التقليدية واقعية، وكسر الحدود بين الأجناس انفتاحا، وهدم ثوابت التأليف حداثة... إلخ. وفي المجمل كانت الأحكام الصادرة في شأن الرواية الجديدة إيجابية، تنم عن قبول واسع لكل ما طرحته هذه التجربة من تغيرات في الكتابة الإبداعية، والدليل على ذلك تنامي الاهتمام بها بشكل منقطع النظير، وتحولها إلى موضوع يُدرَس، وبحث في العديد من الفضاءات الجامعية. وهو ما يعني اعتراف المؤسسات الثقافية الرسمية بها، بعد أن كانت تمارس عليها الرقابة والمحاصرة، أو يُمنع تداولها في بعض الأحيان.

لكن السؤال الذي يجب أن يُطرَح هو: ما الذي قلب تلك المعادلات في الخطاب النقدي على نحو يكاد يكون محيرا؟ هل كان تجديد مناهج وآليات النقد وحده كفيلا بإحداث كل تلك التغييرات في وعي النقاد؟ إن إحدى الفرضيات في الفلسفة التأويلية (l'Herméneutique) التي نستند إليها في بحثنا مفادها: «إن فهم النصوص وتأويلها ليسا فقط من مشمولات العلم؛ فهما على الأرجح يصدران عن مجمل التجربة الإنسانية للعالم»[39]. فالذات الفاهمة إذن لا تستند فقط إلى المناهج المستمدة من النظريات المجردة في بناء موقفها من الظواهر المدروسة، بل تتأثر بما يجري حولها، ومما نقل إليها عبر التاريخ من أحداث وأفكار ونصوص؛ فالنقد الأدبي الذي استساغ الرواية الجديدة أمكنه القيام بذلك؛ لأن الحياة العامة والفكر الإنساني في الربع الأخير من القرن العشرين طغى عليهما نوع من الحياد المتأتى من عاملين، أولا: انتشار غير مسبوق للفكر «الفلسفي الوضعي» (le Positivism) الذي أنتج المنهج البنيوي والمناهج اللسانية بصفة عامة، مقابل تراجع واضح للفلسفة المادية (le Matérialisme)بشكليها الجدلي والتاريخي. ومعلوم أن «الفلسفة الوضعية» أخضعت مجمل الممارسات البشرية لشكل من أشكال الجبرية الصارمة، ولم تستثن من ذلك النقد الأدبي، حيث حولته إلى مجرد نشاط وصفي قوامه التجرد والموضوعية المبالغ فيهما. ثانيا: كان للسياق العالمي تأثير في انتهاج النقاد هذا المسلك؛ فقد كانت الأصوات من حولهم تنادي بمبدأ عدم الانحياز في الحرب الباردة الدائرة بين المعسكر الشيوعي والمعسكر الرأسمالي؛ فطبق مبدأ عدم الانحياز، ليس فقط في المجال السياسي، بل في أغلب النشاطات الفكرية، حيث كان الشعار المرفوع - متمثلا في النأي بالموقف الشخصي في مختلف القضايا التي تقوم على صراع بين طرفين أو أكثر - قد امتد صداه إلى الدراسات الأدبية أيضا، عن وعي أو من دون وعي؛ فالموضوعية أو الحياد في النقد الذي أدى إلى قبول الرواية الجديدة في الثقافة العربية ما هو إلا تمثل لروح العصر الجديد الذي عرفته البشرية في أواخر القرن العشرين، وشكل من أشكال الخضوع لإملاءات الأفق التاريخي[40].

أعاد النقاد، في ضوء أفق الانتظار الجديد، دراسة مختلف القضايا التي تطرق إليها سابقوهم بما توافر لهم آنذاك من آليات الفهم والتأويل؛ فاهتموا بمسألة النشأة، وتبين لكثيرين منهم أن الرواية الجديدة متأصلة في التراث الأدبي العربي، وتمتد جذورها إلى ما قبل هزيمة 1967 على الأقل؛ فقد ذكر إدوارد الخراط أن طلائع الكتابة الجديدة بدأت منذ الثلاثينيات، لكن الظروف التاريخية لم تسمح لها بالانتشار إلا في وقت متأخر، يقول: في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات كانت المجلات الصغيرة من مثل «المجلة الجديدة» التي ترأس تحريرها سلامة موسى، ثم رمسيس يونان، و«التطور» التي رأس تحريرها أنور كامل، وشارك فيها رمسيس يونان أيضا وفؤاد كامل، قد غرست

بذور الأدب الحداثي والطليعي؛ فبدأت بذلك دورا قامت به بعد ذلك ببسالة مجلات صغيرة أخرى مثل «البشير» التي حررها بدر الديب وآخرون، و«الفصول» التي حررها فتحي غانم، حتى وصلنا إلى «جاليري 68» التي شارك في تحريرها كاتب هذه السطور، وقد كانت مثل هذه المجلات هي المنبر الوحيد الذي ظهرت فيه أصوات الكُتَّاب الشبان أصحاب الموهبة الحقيقية والرؤية الصائبة في السبعينيات وحتى التسعينيات[41]. نفى الخراط بقوله هذا ارتباط ظهور التجربة الجديدة بعوامل سياسية واجتماعية، كما أصر على ذلك النقاد الأوائل المتأثرون بالفكر المادي. وتبين للبعض الآخر أن الرواية الجديدة نشأت في إطار المثاقفة والاحتكاك مع الغرب؛ فهي تعد بالنسبة إليهم محاكاة للرواية الجديدة في فرنسا، والتي ظهرت في الخمسينيات. إن التفسيرات على اختلافها فكت ارتباط ظهور الرواية الجديدة بحدث معين، أو تاريخ محدد على وجه الدقة. وحاول أصحابها أن يجعلوا منها نتاجا لسلسلة من التطورات في المجال الأدبي لا غير، واستأنسوا في بناء هذا الرأي بمقولات عدد من النقاد البنيويين، مثل رولان بارت وتزفيتان تودوروف وغيرهما.

أُعيد النظر كذلك في مسألة البنية، ولم يجد النقاد هذا البناء الجديد غريبا، بل نظروا إليه كظاهرة فنية متميزة أسهمت في تطور الرواية العربية نحو الأفضل. يقول الناقد التونسي محمود طرشونة: «أول ما عمد الكُتَّاب إلى تقويضه مما كان يعتبر من ثوابت الكتابة الروائية هو الزمن، فكسروا خطيته، وبادروا إلى بنائه بطريقة غير أفقية، فاستبقوا واسترجعوا، وقدموا بعض الأحداث على بعض مهما تأخر حدوثها، وحولوا البداية إلى نهاية، والنهاية إلى بداية، أو إلى حلقة وسطى ضمن مسار مختلف عن مسار الأحداث الطبيعي»[42]. استحسن «طرشونة» هذه الطريقة في الكتابة، واعتبرها دليلا على تجاوز الرواية الجديدة الأدبَ الكلاسيكي «بعد أن تبين تهرؤ ما ساد عشرات السنين من قوالب جاهزة استهلكت فمجت، وتكررت فتكلست، وتجمدت فأهملت»[43]. معنى ذلك أن الرواية الكلاسيكية لم يعد في مقدورها التعبير عن قضايا العصر الراهن، يقول: «اقتضى تغير الظروف تجديد أدوات إدراكه ومسالك التعبير عنه»[44]. والمقصود بتغير الظروف هنا، بروز قضايا اجتماعية وسياسية جديدة مغايرة لما كان سائدا في أواسط القرن العشرين؛ ففي السابق كانت الأوضاع في المجتمع العربي تتطلب فنا مقاوما ملتزما بقضايا التحرر من الاستعمار وبناء الدولة الوطنية، أما السياق الحالي فهو سياق عولمة وانفتاح وتبادل فكري وثقافي بين الشعوب. ولذلك اعتبر البناء المفكك للرواية الجديدة ليس عبثيا، بل حامل لدلالات عديدة، واعتبرت الفوضى الطاغية على نسيج النصوص في الظاهر قائمة على بناء محكم في العمق.

انشغل النقاد أيضا بمسألة التعدد الأجناسي في الرواية الجديدة، وأُفردت لها دراسات خاصة بها، وهي قضية قديمة في النقد الأدبي أُعيد طرحها بشكل مغاير في العصور الحديثة، فهي على حد

قول «عبدالله إبراهيم»: «إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والنوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة، ظل قائما منذ أرسطو إلى الآن»[45]. وقد دفعت الرواية الجديدة نقاد الأدب إلى معاودة التفكير في بعض المسلمات المتعلقة بقضية الجنس الأدبي؛ فبعض النصوص الروائية من قبيل «وردة» لـ صنع الله إبراهيم، و«أبنية متطايرة» لـ إدوارد الخراط و«سفر البنيان» لـ جمال الغيطاني، جمعت بين السيرة والشعر والقصة والمقال... مما فرض صعوبة في تصنيفها ضمن جنس معين. فهذه النصوص وضعت «مقولة الجنس الأدبي موضع استفهام»[46]. على حد قول الناقد التونسي قيس الهمامي، فهي أعمال تقوم على «ذاتية الصياغة وانبناء النص وفق طبيعته الداخلية التي تنشئ قوانينها الخاصة»[47]. ولكن الناقد المذكور يخلص في نهاية دراسة لهذه المسألة إلى الإقرار بوجود دلالة لهذا التعدد، يقول: «برغم تنوع الأجناس ألفيناها تلتقي في سمة محورية أساسها فهم الواقع والعمل على تفسيره وتقديم معرفة حوله»[48]. فبناء الرواية على هذا المنوال يعكس روح العصر المتميز بالاضطراب والفوضى والتداخل، فلا وجود لمجال نقي خالص، سواء كان في العلم أو الفكر أو الممارسات السياسية والاجتماعية... إلخ. ولذلك فإن بناء الرواية الجديدة على هذا النحو يعد مقبولا لأنه يتوافق مع الحياة المعاصرة ويعكسها بشكل من الأشكال. وتطرق النقاد إلى مسائل أخرى عديدة من قبيل «تعدد الرواة في النص الواحد، أو تغيير الراوي لموقعه باستمرار في الحكاية نفسها، وتغير صفات البطل من شخصية خارقة محركة للأحداث منتصرة على جل العراقيل إلى مجرد شخصية عادية مساوية لبقية الشخصيات، ولغة الخطاب القصصي التي أصبحت مزيجا متعددا من اللغات واللهجات... إلخ. كل تلك المسائل نُظر إليها نظرة جديدة جعلت منها مقومات فنية مشروعة لها ما يبررها.

إن هذا التقبل الذي وصفناه بالإيجابي أدى دورا مهما في تثبيت «الرواية الجديدة»، بوصفها حلقة ضمن سلسلة تطور الأدب العربي بصفة عامة، فهو مصدر استمدت منه هذه الظاهرة الفنية مشروعية وجودها الكامل المتحقق، واستقلت بفضله عن الحركات الأدبية السابقة. فلم تعد الأعمال الروائية المنضوية تحتها غريبة عن القارئ أو عن ثقافته، وألفتها الأذواق واستساغها الدارسون، وتبددت الحيرة التي كانت تقلق المتلقين الأوائل. لكن هذا النمط من التقبل، على الرغم مما قدمه من مزايا للتجربة الأدبية، قد حولها إلى ظاهرة تقليدية؛ إذ أجهز على حماس الكُتَّاب الذي كان متأججا في بداية نشأتها، وقلص من ذلك الجدل الحاد الذي كان دائرا بين أنصارها وخصومها؛ فبقدر إعلائه من شأنها كان في المقابل يبسطها ويخفض بريقها، ويدفع بها إلى الانحسار شيئا فشيئا.

خاتمة

إن الرواية العربية الجديدة شأنها شأن أغلب المدارس والموجات الفنية، لا يمكنها الظهور والاستمرار في الوجود من دون خطاب نقدي يصاحبها؛ فهي في النهاية ظاهرة، والظواهر لا يتحقق وجودها في ذاتها، بل تستمد ذلك من خلال مشاركة الوعي الذي تتبدى له، ولذلك توجهنا إلى البحث عن صورة هذه التجربة الفنية في النصوص النقدية التي تشكلت حولها؛ لأن الأثر الذي يخلفه النص لدى قرائه يستحق أن يدرس كما يدرس العمل الفني في حد ذاته، بل لعل هذه الزاوية - أي نص القارئ/ الناقد - أكثر اتساعا وشمولا في معرفة الأسرار الكامنة خلف بروز الموجات الأدبية وأسباب خلود بعضها وانحسار البعض الآخر، وهي إلى جانب ذلك منفذ يمكن من خلاله معرفة العلاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ العام بكيفية أكثر موضوعية وأقرب ما يمكن إلى العلمية.

حاولنا في البداية كشف ماهية «الرواية العربية الجديدة»، فتبينا أنها نوع من الكتابة الروائية الساعي إلى استبدال نموذج التأليف «الكلاسيكي» بأنماط جديدة غير خاضعة لتصور مسبق أو تنظير محدد سلفا. ومما تبيناه في هذه المسألة تعدد المصطلحات الواصفة لهذه الظاهرة؛ فالتسمية الحالية - أي الرواية الجديدة - كانت مسبوقة بمحاولات اصطلاحية عديدة، مصدرها في الأغلب الخطاب النقدي. تلك المصطلحات لم تكن عفوية أو بريئة، فهي في الأساس ناتجة عن فهم معين وطريقة محددة في الإفهام، أي أنها نتاج رؤى فكرية متباينة ومتصارعة، وليست مجرد دوال لمدلول واحد. وخلصنا إلى نتيجة مهمة هي أن «الرواية الجديدة» استقطبت مختلف التوجهات الفكرية، وصارت مجالا خصبا لممارسة التأويل والحجاج على العقائد والأفكار.

ثم انتقلنا إلى محور آخر عالجنا فيه طرائق تعامل الخطاب النقدي مع الظاهرة الروائية؛ فتبينا أن هذا الخطاب مر بمراحل ثلاث، تميزت كل مرحلة بهيمنة جملة من المفاهيم النقدية وأدوات مخصوصة في تفكيك النصوص وأسلوب معين في صياغة الخطاب. وهذه المراحل أسهمت في تطور «الرواية الجديدة»، وأطالت بقاءها في التاريخ. كما تبينا مدى استفادة النقد بدوره من الآثار الروائية التي عالجها؛ إذ كان هو الآخر في حاجة إليها لتحقيق مشاريعه؛ فقد اختبر فيها فرضياته، وجدد أدواته، وأعاد النظر في تصوره لذاته، أي وظيفة وحدود إمكاناته، لكنه في بعض الأحيان انشغل عنها، إذ أصبح النقد في السنوات الأخيرة مهتما بخطابه، منصرفا عن موضوعه؛ فقد صارت قضيته الأساسية هي البحث عن طريق للاستقلال بنفسه عن سائر العلوم التي كانت تغذيه وتمده بالأفكار ووسائل العمل، وفك الارتباط بها. أدى ذلك إلى تراخي الاهتمام بالنصوص الإبداعية، في مقابل الاهتمام المتزايد بقضايا المنهج. ولم يعد الناقد معنيا بالجمالية الكامنة في الآثار الفنية، بقدر عنايته بالبحث عن المقاربة النقدية الأكثر قدرة على إقناع غيره من النقاد أو

المهتمين بالظاهرة الفنية عموما. ومن النتائج المهمة التي توصلنا إليها كشف العلاقة المتينة بين القول النقدي والظرف التاريخي الذي أُنتج فيه، فالسياق مؤثر في تبني المقاربات المنهجية، وفي بناء الموقف من العمل الأدبي المدروس. وليس ثمة فصل نهائي بين قراءة الناقد النصَ الروائي وقراءته بقية الظواهر الأخرى التاريخية والسياسية... إلخ. والفهم والتأويل ليسا فقط من مشمولات المنهج، بل هما خاضعان أيضا لإملاءات الأفق التاريخي الذي عاش فيه الناقد، وهو أفق يشمل الأفكار الفلسفية الرائجة والضوابط الأخلاقية للمجتمع وركام التجارب السابقة، أي مجموعة النصوص التي سبق للناقد التفاعل معها.

الهوامش

1 «الهرمنيوطيقا (علم التأويل) بوصفه يهتم بثلاثية الفهم والتفسير والتطبيق، وما يتصل بها من بحث عن الدلالة والمعنى، يعد - كما سنرى - من أول المناهج الفلسفية التي اهتمت بدور القارئ في تحقيق النص وملء فراغاته التي يتركها المبدعون عمدا، بهدف تحقيق أبلغ لحظات التواصل بين نصوص المؤلفين (كُتّاب ونقاد وشعراء...) ونصوص القراء، وهي لحظات ستؤسَّس عليها أهم أفكار نظرية التلقي والاستجابة».

- يُنظَر: محمد سالم محمد الأمين الطلبة «الحجاج في البلاغة المعاصرة .. بحث في بلاغة النقد المعاصر»، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، الطبعة 1، 2008، ص61.

2 يقسّم شكري عزيز الماضي الإنتاج الروائي القديم إلى مرحلتين، يصطلح على الأولى «الرواية التقليدية»، وتقوم في نظره على «تصميم يعيد إنتاج السائد»، يقول: «مصطلح «التقليدية هنا لا يستخدم بمعنى التهمة، كما هو مألوف عند كثيرين، بل يستخدم بدلالته العلمية الدقيقة؛ لأنه يأتي وصفا لوقائع فنية محددة، ذات مواصفات معينة في بنائها وأسلوبها وهدفها. بعبارة أخرى إن نعت الرواية بالتقليدية يستند إلى ماهية الرواية ووظيفتها المتمثلة في التعليم والوعظ والإرشاد». والمرحلة الثانية هي «الرواية الحديثة»، وتقوم على رؤية وثوقية للعالم، يقول: «ويأتي ظهور الرواية الحديثة نتيجة عوامل عديدة، يمكن القول إنها تظهر تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة، من دون إغفال أثر التراث من ناحية، والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية. ويدل ظهورها على مضي المجتمع قدما نحو مزيد من العصرية، كما يدل على انتقال الفن القصصي من مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني؛ فالرواية الحديثة تعبير عن وعي فني متطور وتجسيد فعلي لمفاهيم نقدية وأدبية جديدة تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي. فهي بنية أدبية متميزة تتخلق نتيجة التفاعلات الذاتية [...] والتفاعلات الموضوعية».

- يُنظَر: شكري عزيز الماضي «أنماط الرواية العربية الجديدة»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص12 - 14.

3 في هذا الصدد يقول الروائي اللبناني إلياس خوري: «الكتابة عن عمل روائي لنجيب محفوظ مسألة غاية في الصعوبة، فكاتب «الثلاثية»، و«أولاد حارتنا»، و«ملحمة الحرافيش»، كتب الكثير، وكُتِب عنه الكثير، إلى درجة أن القارئ يشعر، وهو أمام رواية «عصر الحب» بأنه أمام نتف سبق له أن قرأها، وأن الناقد أيضا سيشعر بأنه يكتب نصا لا يضيف جديدا». يُنظر: إلياس خوري «الذاكرة المفقودة .. دراسة نقدية»، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص104.

4 صنع الله إبراهيم «مقدمة رواية تلك الرائحة»، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، 2003.

5 محمد بدوي «مغامرة الشكل»، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 2، القاهرة، 1982، ص125.

6 عز الدين المدني «الأدب التجريبي»، الدار التونسية للكتاب»، 1972.

7 Émile Zola, «Le roman expérimental», Paris, G. Charpentier, 5ème édition, 1881.

8 «Je n’aurai à faire ici qu’un travail d’adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son Introduction à l’étude de la médecine expérimentale. Ce livre, d’un savant dont l’autorité est décisif, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme argument irréfutable, à donner les citations qui me seront nécessaires». ibidem, p.p. 1-2.

9 عز الدين المدني «الأدب التجريبي»، ص10.

10 عز الدين المدني «الأدب التجريبي»، ص8.

11 شكري عزيز الماضي «أنماط الرواية العربية الجديدة»، ص19.

12 شكري عزيز الماضي «أنماط الرواية العربية الجديدة»، ص18.

13 صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة»، المقدمة، ص6.

14 يظهر في مقال لمحمد بدوي لروايات الستينيات ما يفيد بأن عزوف النقاد عن هذه النصوص كان مقصودا، وغالبا ما يتم تعليله بكثرة الأخطاء النحوية وهشاشة اللغة، قال: «ومهما يكن لدينا من تحفظات على عالم الرواية، لما فيه من نزوع تسجيلي ووضوح منطقي، أو على لغتها، حيث يشوب البناء اللغوي المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء نحو اللغة، فإن ذلك لا يجعلنا نقترف جريمة الصمت النقدي». محمد بدوي، مغامرة الشكل عند روائيي الستينيات، مجلة فصول، ص133.

15 بين جادامير أن تجربة الصدمة التي يحدثها فينا نص ما عندما لا نجد فيه أي معنى، أو نعثر في ثناياه على معانٍ لا تنسجم مع ما ننتظره، على درجة من الأهمية؛ لأن هذه الصدمة هي التي تستوقفنا وتدفعنا إلى تأمل تلك اللغة الخارجة عما ألفناه.

«Il faut bien dire que ce c’est en général, que l’expérience du choc que nous inflige un texte -soit qu’il ne dégage aucun sens, soit que son sens soit inconciliable avec notre attente- qui nous arrête et nous rend attentifs à la possibilité d’un usage de la langue différente de celui qui nous est familier».

- Hans-George Gadamer, «Vérité et méthode: les grandes lignes d’une herméneutique philosophique», Traduit de l’allemand par Gilbert Merlio et autres, Paris, Seuil, 1997. P-289.

16 أحمد محمد عطية «أصوات جديدة في الرواية العربي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1، 1987، ص13.

17 إدوارد الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، 1999، ص10.

18 بين الناقد الأمريكي بول. ب. آرمسترونج أن قصد المؤلف أو خطابه المصاحب للتجربة الإبداعية لا يعد دائما أفقا للتفسير، قال: «إن المؤلف لا يمتلك سلطة كاملة على المعاني التي يمكن أن تكتشف في أعماله، ولا يستطيع توقعها أو توقع الطرق التي يمكن أن تستخدم بها هذه الأعمال». انظر بول. ب. آرمسترونج «القراءات المتصارعة .. التنوع والمصداقية في التأويل»، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة 1، 2009، ص7.

19 Daniel Bergez, «Méthodes critiques pour l'analyse littéraire», collectif, Nathan université, 2002, 2ème édition.
«l'œuvre littéraire, appartenant à l'univers du langue, appelle naturellement un discours qui la légitime, la commente et l'éclaire» Avon-propos, P-1

20 محمود أمين العالم «ثلاثية الرفض والهزيمة .. دراسة نقدية لثلاث روايات لـ صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، ونجمة أغسطس، واللجنة»، دار المستقبل العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985.

21 محمود أمين العالم «ثلاثية الرفض والهزيمة»، ص6.

22 محمود أمين العالم «ثلاثية الرفض والهزيمة»، ص57.

23 محمود أمين العالم «ثلاثية الرفض والهزيمة»، ص44.

24 يعود هذا التصور للرواية إلى نموذج محدد من القراءة، وفق تودوروف يربط النص دائما بالواقع. يقول: «على الرغم من أننا لم نعد نعزو الأدب إلى المحاكاة، فإننا مازلنا نعاني مشكلة التخلص من طريقة معينة في النظر إلى العمل التخييلي، طريقة متأصلة في عادات كلامنا، إنها رؤية ندرك من خلالها الرواية بموجب التمثيل، أو نقل الواقع الذي يسبقها»، تزفيتان تودوروف «القراءة بناء»، ضمن «القارئ في النص .. مقالات في الجمهور والتأويل»، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة 1، 2007، ص87 و88.

25 شكري عزيز الماضي «انعكاسات هزيمة حزيران على الرواية العربية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1978.

26 بيَّن عبدالسلام المسدي أن عناوين الدراسات النقدية تعطي فكرة عن الاختيارات المنهجية لأصحابها، قال: «العنوان فضاء للتعبير عن القضايا الكبرى؛ إذ هو إطار لإثارة المعاني الأدبية المشتركة والمحاور الفنية المتسعة، وكذلك التيارات النقدية الغالبة. ثم إن العنوان مرآة منهجية في غالب الأحيان تنعكس عليها صورة الاختيارات النظرية والتطبيقية في آن معا»، عبدالسلام المسدي «المصطلح النقدي»، مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص24.

27 شكري عزيز الماضي «انعكاسات هزيمة حزيران على الرواية العربية»، ص21.

28 شكري عزيز الماضي «انعكاسات هزيمة حزيران على الرواية العربية»، ص13.

29 شكري عزيز الماضي «انعكاسات هزيمة حزيران على الرواية العربية»، ص15.

30 Umberto Eco، «Les limites de l'interprétation» éd، Grasset et Fasquelle, 1992, P-39.
«J'insistais en ce sens sur la nécessité de distinguer entre interprétation et utilisation d'un texte».

31 Hans- Robert Jauss, «Pour une herméneutique littéraire», Trad. de l'allemand par Jacob. M, Paris, Gallimard. P-360 «La compréhension esthétique du texte poétique est liée herméneutiquement à l'horizon d'expérience de la première lecture».

32 إدوارد الخراط «رأيان في رواية الدكتور نعيم عطية المرآة والمصباح»، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد الأول، يناير 1971، ص56.

33 محمد بدوي «مغامرة الشكل عن روائيي الستينيات»، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982، ص128.

34 محمد بدوي «مغامرة الشكل عند روائيي الستينيات»، ص126.

35 سعيد يقطين «القراءة والتجربة .. حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب»، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

36 بيَّن فيصل دراج أن قلة من النقاد استطاعوا أن يتعاملوا بإيجابية مع مناهج النقد الغربية، قال: «لم يميز البنيويون العرب بين التاريخ الاجتماعي - الثقافي الذي جاءت منه نظرياتهم، والتاريخ الثقافي - الاجتماعي العربي. دار العلم الجديد، كما تطبيقاته في فضاء مجرد، كما لو كان للنصوص الأوروبية والعربية تاريخ واحد، وهو ما ألغى فكرة أساسية عن: وحدة النص والسياق. مع أن بعض الأسماء، مثل جابر عصفور، وكما أبو ديب، ويمنى العيد، وسعيد يقطين، استطاعوا أن يوسعوا أفق النقد العربي، وأن يأتوا بإضافات جديدة، فإن حشدا كبيرا من الأسماء اكتفى بمحاكاة هزيلة أملت على الناقد العربي المفترض أن يلهث وراء النظريات الأوروبية والأمريكية الجديدة. وساعد على ذلك اضطراب الثقافة العربية بعد هزيمة يونيو 1967، والاضطراب الداخلي الذي حايث كثيرا من التعاليم البنيوية التي قارب بعضها العلم الزائف أو الشعوذة النظرية»، فيصل دراج «النقد الأدبي بين المحاكاة والإبداع ضمن الثقافة العربية في القرن العشرين .. حصيلة أولية»، إشراف عبدالإله بلقزيز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة 1، 2011، ص778.

37 «Dans la triade formée par l'auteur, l'ouvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaine ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée». Hans Robert Jauss, «Pour une esthétique de la réception»Traduit de l'allemand par, Claude Maillard, Paris, Gaillmard, 1978, p.p, 44-45.

38 صدر كتاب صلاح فضل «أساليب السرد في الرواية العربية»، في طبعة أولى سنة 1992، نعتمد على الطبعة الثانية الصادرة عن دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2003.

39 «La compréhension et l'interprétation des textes ne sont pas seulement affaire de science, mais relèvent bien évidemment de l'expérience générale que l'homme fait du monde». Hans-George Gadamer, Vérité et méthode, P. 11.

40 «Lorsqu'un public perçoit une œuvre d'art, c'est à la lumière de ses propres préoccupations et problèmes qu'il en perçoit la vérité ». Georgia Warnke, «Gadamer herméneutique, tradition et raison», Traduit de l'anglais par Jacques Colson, 1991, Paris, Le point philosophique. P. 81.

41 إدوارد الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، 1999، ص8 و9.

42 محمود طرشونة «سرديات عربية»، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015، ص209.

43 محمود طرشونة «سرديات عربية»، ص207.

44 محمود طرشونة «سرديات عربية»، ص207.

45 عبدالله إبراهيم «السردية العربية الحديثة .. تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2003، ص54.

46 قيس الهمامي «التجريب وإشكاليات الجنس الروائي»، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، الطبعة الأولى، 2009، ص6.

47 قيس الهمامي «التجريب وإشكالية الجنس الروائي»، ص193.

48 قيس الهمامي «التجريب وإشكالية الجنس الروائي»، ص193.

المراجع

● **إبراهيم (صنع الله)** «تلك الرائحة وقصص أخرى»، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، 2003.

● **إبراهيم (عبدالله)** «السردية العربية الحديثة .. تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2003.

● **آرمسترونج (بول ب.)** «القراءات المتصارعة .. التنوع والمصداقية في التأويل»، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة 1، 2009.

● **الأمين الطلبة (محمد سالم)** «الحجاج في البلاغة المعاصرة .. بحث في بلاغة النقد المعاصر»، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، الطبعة 1، 2008.

● **بدوي (محمد)** «مغامرة الشكل»، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 2، القاهرة، 1982، ص125.

● **تودوروف (تزفيتان)** «القراءة بناء»، ضمن القارئ في النص .. مقالات في الجمهور والتأويل»، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة 1، 2007.

● **الخراط (إدوارد):**

- «أصوات الحداثة»، دار الآداب بيروت، 1999.

- «رأيان في رواية الدكتور نعيم عطية المرآة والمصباح»، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد الأول، يناير 1971.

● **خوري (إلياس)** «الذاكرة المفقودة .. دراسة نقدية»، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص104.

● **دراج (فيصل)** «النقد الأدبي بين المحاكاة والإبداع ضمن الثقافة العربية في القرن العشرين .. حصيلة أولية»، إشراف عبدالإله بلقزيز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة 1، 2011.

● **طرشونة (محمود)** «سرديات عربية»، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015.

● **العالم (محمود أمين)** «ثلاثية الرفض والهزيمة .. دراسة نقدية لثلاث روايات لـ صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، ونجمة أغسطس، واللجنة»، دار المستقبل العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985.

● **عطية (أحمد محمد)** «أصوات جديدة في الرواية العربي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1، 1987.

● **فضل (صلاح)** «أساليب السرد في الرواية العربية»، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2003.

● **الماضي (شكري عزيز):**
- «انعكاسات هزيمة حزيران على الرواية العربية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1978.
- «أنماط الرواية العربية الجديدة»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008.
● **المدني (عز الدين)** «الأدب التجريبي»، الدار التونسية للكتاب»، 1972.
● **المسـدي (عبدالسلام)** «المصطلح النقـدي»، مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
● **الهمامي (قيس)** «التجريب وإشكاليات الجنس الروائي»، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، الطبعة الأولى، 2009.
● **يقطين (سعيد)** «القراءة والتجربة .. حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب»، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

● **Bergez (Daniel),** «Méthodes critiques pour l'analyse littéraire», collectif, Nathan université, 2002, 2ème édition.
● **Eco (Umberto)**, «Les limites de l'interprétation» éd, Grasset et Fasquelle, 1992.
● **Gadamer (Hans-George),** «Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique», Traduit de l'allemand par Gilbert Merlio et autres, Paris, Seuil, 1997.
● **Jauss (Hans- Robert) :**
« Pour une esthétique de la réception »Traduit de l'allemand par, Claude Maillard, Paris, Gaillmard, 1978.
«Pour une herméneutique littéraire», Trad. de l'allemand par Jacob. M, Paris, Gallimard, 1987.
● **Warnke (Georgia),** «Gadamer herméneutique, tradition et raison», Traduit de l'anglais par Jacques Colson, 1991, Paris, Le point philosophique.
● **Zola (Émile),** «Le roman expérimental», Paris, G. Charpentier, 5ème édition, 1881.

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

آليات اشتغال الأدب الرقمي من خلال رواية «أطراس» لحسن سرحان

د. مصطفى لكزيري *

أمام التراكم الذي بدأ الأدب الرقمي يحققه في الساحة الأدبية العربية، على المستويين الإبداعي والنقدي، أضحى من الواجب تبسيط أسسه ومفاهيمه للقارئ العربي المرتبط - كغيره من القراء العالميين - بكل ما يصدر إلكترونيا. ومن ثم، سيتغيَّا هذا البحث توضيح خصائص هذا الأدب، عبر تعريفه، والإشارة إلى أنواعه، وعلاقته بالإنترنت، وتحديد مصادره الفكرية والتكنولوجية العالمية، وإبراز أهم المقاربات النقدية التي تدرسه. مع تركيز على آليات اشتغال وسائطه السيميائية الداخلية، من خلال تطبيقٍ على رواية «أطراس» للمبدع الرقمي المغربي الدكتور حسن سرحان.

1 - ماهية الأدب الرقمي

1 - 1 - التعريف

إن أول ما يواجهه دارس الأدب الرقمي هو تعدد المصطلحات التي تشير إليه؛ إذ إن من أشهرها: الأدب المعلوماتي[1]، والرقمي، والتفاعلي، والديجتالي، والإلكتروني، والشبكي، والمتشعب[2]، والسيبرنطيقي، والآلي، والروبوتي، والمبرمج، والحاسوبي، واللوغاريتمي، والويبي، وأدب الشاشة[3].

* الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، فاس - مكناس، المملكة المغربية.

وتبقى كل هذه التسميات ذات معنى، شرط أن تعكس رؤية صاحبها المعرفية[4]، وأن تعكس أيضا سمات هذا النوع من الأدب، وهي: الترابط، والتعالق، والتوسع الحاصل بين النصوص، مع الاعتماد - في ذلك - على الوسائط التي يوفرها الحاسوب، وهذا ما جعل البعض يفضل مصطلح: النص المترابط، أو الموسَّع hypertexte؛ لأنه الأكثر تعبيرا عن هذه الخصائص، والأكثر ارتباطا بتقنيات الحاسوب[5] القائمة على لغة مبرمَجة لوغاريتمية تقنية دقيقة جدا.

بهذا، لا نُدخل ضمن الأدب الرقمي النصوصَ التي تعرض على شاشة الحاسوب، إن كانت طريقة كتابتها تقليدية عادية، لا تقوم على اللغة الحاسوبية السالفة الذكر، أو التي لا توظف مجموع الوسائط التكنولوجية التي يوفرها الحاسوب؛ ذلك أنها نصوص عادية في شكل صور، مُسِحت ضوئيا فقط، لا تقوم على المشهدية المبرمَجة، المدرَكة بوسائط تكنولوجية متعددة[6]، تقدم النص بطرق مختلفة صوتية، وصُوَرية، وحركية، وجرافيكية، مع تفاعل من القارئ - المتصفِّح[7].

يتبين مما سبق، ارتباط الأدب الرقمي أساسا بالنص الموسع المترابط، الذي أجمع النقاد على أنه: «مجموعة من المعطيات النصية المرقمَنة بواسطة وسيط إلكتروني، بحيث يمكن أن يُقرَأ بطرق مختلفة. وهذه المعطيات تكون موزعة في شكل عناصر، أو عُقَد معلوماتية، توازيها على المستوى النصي الفقراتُ. لكن هذه العناصر بدلا من أن تكون مترابطة (...)، مثل عربات القطار، تصبح مجموعة من الروابط الدلالية التي تسمح بالانتقال من الواحدة إلى الأخرى عندما يشغلها المستعمِل. وتكون هذه الروابط مثبتة إلى مجموعة من المناطق تتمثل في كلمة، أو جملة»[8].

ويعقد الدكتور حسن سرحان مقارنة بين النصين التقليدي والموسع الرقمي، ليصل إلى أن الأول: «يقترح على القارئ مسارا ثابتا، أما الموسع فيسمح تدريجيا للقارئ - استجابة لمطالبه - بناء مجموعة مؤقتة من العناصر النصية عبر الشاشة»[9]. من خلال هذا التوضيح يمكننا تمييز خصائص النص الموسع، وهي:

أ - **نص مترابط:** أي رقمي يرتبط بوسيط إلكتروني، حيث اللغة المستعملة في كتابته عبارة عن لوغاريتمات حسابية هندسية تقنية جدا. بهذا تكون النتيجة مزدوجة، تتمثل في حضور الحاسوب ضرورةً في عمليتي الكتابة والقراءة، مع عدم مفارقة هذا النص الموسَّع للحاسوب أبدا[10].

ب - **معطياته مترابطة بطريقة غير خطية تقليدية،** مع قيامها على توظيف الروابط، مما يسمح للقارئ بتوسيعها، والتصرف فيها بالربط الذي يناسب متطلباته، وهو ما علل تسمية هذا الأدب بالنص الموسَّع؛ إذ يمكن للقارئ - الذي أضحى مستعمِلا - أن يوسعه عبر ربطه بمعطيات ونصوص أخرى، أو تفريعه من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق. بل وفي إمكانه أن يمهره بملاحظات واستخلاصات، وفهرسة، ربما يراها مترادفة أو مترابطة[11]. وهذا ما جعل النقاد

يسمون الأدب الرقمي بالتفاعلي، لأنه أعطى القارئ - المستعمِل حق التدخل فيه بطرق معينة، وصلت إلى حد بناء معناه، وتشكيله.

جـ - **إمكان تفعيل الروابط بين العقد والفقرات على الشاشة**، وفق ما يراه القارئ - المستعمل معبرا دلاليا، من دون التزام بالصيغة والمعنى اللذين جاء بهما المؤلِّف. والسبب أن النص في أصله لاخطي، كسر الخصائص المميزة للنص التقليدي الذي يعرف بأنه: «نسيج من الجمل المُتضامَّة، والمتضافرة، والمتجادلة، والمتراكبة، والمتتابعة، لا يمكن فهمه إلا بتتبع ملفوظاته، واستقصائه جملةً جملةً، بغية إدراك المعنى»[12].

لا شك في أن هذا البحث عن المعنى هو الذي يدخل النص الموسع الرقمي ضمن دائرة الأدبية والجمالية؛ ذلك أن المقصود بكتابته - بهذه الطريقة المشذَّرة غير الخطية، عبر روابط منفتحة على وسائط إلكترونية غير لغوية - هو خلق لذة اكتشاف وحدة المعنى والبناء الخفية، مع مساءلتها كل مرة[13]. وقد يدخل ضمن الغاية الجمالية البعدُ اللعبي، حيث يركز القارئ - المستعمل على التلاعب بإمكانات النص الموسع البصرية، والصوتية، والتكنولوجية، من دون مغادرتها: «إلى الداخل، حيث يكمن المحتوى»[14]. غير أن هذا التفاعل اللعبي يبقى شكلانيا مركزا على تقنيات الكتابة، أو على الوظيفة الرقمية التقنية، متناسيا الجانب الدلالي المقصود في كل نص. من ثم، يكون التفاعل الأفضل ذلك الذي لا يهمل الوظيفتين: الأدبية الجمالية، والرقمية التقنية[15]؛ لأن الثانية هي المشكِّلة للأولى.

د - **قدرته على إدماج كل الوسائط المتاحة أمامه**، سواء الورقية التقليدية، أو الإلكترونية، حيث الصورة، والصوت، والأشكال الجرافيكية التي تكمل النص الورقي، وتعبئ ثغراته[16]، أو بالأحرى تتفاعل معه. ذلك أننا نعتقد أن جميع الوسائط متساوية في التعبير حين تدخل النص الرقمي الموسع، بحيث لا يتميز عنها الوسيط الحرفي التقليدي أبدا. والسبب أنه - بدوره - أصبح يكتب باللغة اللوغاريتمية المتحكمة في الوسائط الأخرى، حتى إنْ كان «تيد نيلسون» Ted Nelson بدأ به مغامرة النص الموسع، قبل أن يضيف إليه بقية الوسائط التكنولوجية المستجدة[17]. إذن، إن اللغة اللوغاريتمية الرياضية المرمزة، هي اللغة الوحيدة لكل وسائط النص الرقمي الموسع، وهو ما جعل «فيليب بوطز» Ph. Bootz يؤكد أن جميع الوسائط هي ظواهر متعددة للغة برمجية واحدة[18].

أمام هذه الملاحظة، وجب الاحتياط في أثناء مقاربة النص الرقمي الموسع من أمر مهم هو: ضرورة اعتباره وحدة متراصة من الوسائط التي تشكل المعنى. أما إن اهتممنا بوسيطه الحرفي اللساني فقط، فستصبح الوسائط الأخرى مجرد أطراف صناعية معيقة للنص كله[19]، إذ إنها وسيلة

تعبيرية لا تقل أهمية عن الوسيط الحرفي التقليدي. وهنا نتحدث بطبيعة الحال عن: الصوت، والصورة، والفيديو، باعتبارها علامات سيميائية دالة كالحرف. بل هي وسط يحيط بنا، ومتوسط بيننا، ووسيط حركتنا، لا يكف عن تغييرنا[20]. وبهذا الفهم، وجب على المؤلف - وحتى القارئ المستعمل - أن يعتقد جازما أن نصه الرقمي الموسع، ما كان ليظهر للوجود إلا على هذه الشاكلة الوسائطية، دون غيرها[21]، لأنها القادرة وحدها على التعبير عن رؤيته الإبداعية الشخصية للأمور.

1 - 2 - أنواع الأدب الرقمي

قسَّمت الدكتورة فاطمة البريكي النص الرقمي الموسع إلى قسمين، وفق درجة التفاعل والتوسع، هما: النص الموسع السلبي، ونظيره الإيجابي.

أ - النص الموسع السلبي، حيث تكون مادته المضمونية محددة سلفا، كما هي في كتب الموسوعات، وتاريخ الفن، ودليل ضريبة الدخل. بعبارة أخرى، يكون النص مغلقا في وجه أي تعديلات يأتي بها المتلقي - المستخدم، على الرغم مما يتيحه أمامه من حرية التجول بين شبكة المعلومات، والروابط بينها[22].

ب - النص الموسع الإيجابي الذي يتيح للمتلقي - المستخدم تعديل «زُمره النصية»، أو مكوناته، بل وحذفها[23]، ليصبح تأليف مثل هذا النص جماعيا. لكن هذه الحرية لا تعني أبدا فقدان المؤلف السيطرة على نصه، بل تعني العكس تماما، ذلك أنه يعطي: «المقدار الذي يستطيع المتلقي - المستخدم لنصه التدخل فيه»[24]. بعبارة أخرى: يبرمج المؤلِّف نصه ليسمح لقارئه - مستعمله أن يتدخل فيه ببعض المعلومات[25].

من خلال ما سبق يبدو أن بناء النص الرقمي الموسع يتشكل بتفاعل أطراف هي: المبدع، والنص، والمتلقي، والحاسوب[26].

1 - 3 - الأدب الرقمي والإنترنت

كان للإنترنت الدور البارز في تطوير الأدب الرقمي ونشره، على الرغم من أن بعض المبدعين لا يشترطون ارتباط الحاسوب به لإبداع مثل هذا الأدب[27]، إذ الأهم هو ما يوفره هذا الجهاز من وسائط تسهل عملية الإبداع. أما قسم آخر من المهتمين، فاشترط هذا الارتباط بالإنترنت ليحصل التفاعل المنشود؛ لأن من السمات البارزة لهذا الأدب تفاعليته العالية. ومن ثم أكدوا أن نصا واحدا إن ظهر على شاشات عدة قراء، وتفاعل معه أحدهم، عبر تعديل مثلا، فسيظهر الأخير على شاشات القراء جميعهم. مما يعني تغييرا في النص، و«تغدية راجعة» أرادها صاحب النص أصلا[28].

لقد أظهر هذا التفاعل الإنترنتي سمة أخرى للنص الرقمي الموسع، هي افتراضيته Virtuel، ولا ماديته، بحيث لا يكون قابعا في مكان محدد ككتاب ورقي[29]. ولعل هذه الافتراضية هي

التي أسهمت في نشره بطريقة واسعة جدا، حتى أنتج نصين أرقى منه، سُميا: النص الشبكي Cybertexte، و«الهيبيرميديا»، أو «النص المُرقَّل» Hypermédia[30].

لقد تم التركيز على النص الأخير؛ لأنه أكثر تطورا من سابقه، لأنه يسمح للمتلقي بالقيام بـ «تداعيات بين الموضوعات»، عوض التنقل المفروض تتابعيا من موضوع إلى آخر[31]. ويمكن التمثيل لذلك بعرضٍ متفرع موسع حول الملاحة، سيُمكِّن النص المرقَّل من استدعاء روابط أمور تبدو بعيدة نسبيا عن الموضوع، كالتنجيم، وهجرة الطيور، والجغرافيا، والأقمار الصناعية، نظرا إلى وجود قاسم مشترك هو: حضور مظاهر الهجرة التي تعتبر نوعا من الملاحة. كما قد يحيل على مقاطع فيديو، وموسيقى، وتشخيصات لهذا النشاط[32]. بهذا يتبين أنه نص «مرقَّل» بالوسائط المختلفة، أي أنه اغتنى بها[33].

1 - 4 - مصادر الأدب الرقمي

للإحاطة بمفهوم الأدب الرقمي، من الواجب الإحاطة ببعض مصادره في الحضارة الغربية التكنولوجية، وهي:

أ - تطور ظاهرتي المكتبات والموسوعات، وعلومهما في أوروبا منذ القرن الـ 18م: إذ اعتبرتا «قاعدة معلومات ضخمة، وتنظيمها يهدف إلى معرفة شاملة»[34]. بمعنى أن تصورا جديدا بدأ يبرز في الغرب، يحلم باختراع آلية تربط جميع المعلومات والبيانات الحاضرة في ثقافة معطاة، وتنظيمها، وتسهيل الوصول إليها، وهذا ما اقترحه «ويلز» H.G. Wells سنة 1936، في شكل موسوعة عالمية، تشبه جهازا عصبيا يربط علاقات بين مثقفي العالم، موظفا في ذلك وسيطا خطابيا، أو تعبيرا مشتركا[35].

ويبدو أن هذا الحلم مازال حاضرا اليوم، حيث الحديث عن إنشاء «مكتبة تفاعلية تنمي البحث العلمي في الوطن العربي، وتوسِّع جمهور الأعمال التفاعلية»[36]، تتاح للقارئ - المستعمل على الإنترنت، بحيث يتمكن من تفعيل الروابط التشعبية لعناوين الكتب، والبحوث، والمقالات، ورقيا أو إلكترونيا، كما سيتمكن من تصحيحها، وإثراء بياناتها[37]. ولا شك في أنه لإنجاز هذا الهدف النبيل، يجب تنامي وعي علمي تكنولوجي، غير نخبوي في وطننا العربي. وهو أمر لوحظ حتى في الغرب، حيث ظل الأدب مرتبطا بالأعمال الورقية، رافضا نظيرتها الرقمية. بل إن مجموعة من الكتاب والنقاد قاوموا استعمال الحاسوب في الكتابة والقراءة[38]. وهو تخوف قد نجد أسبابه فيما عبر عنه البعض من احتمالية ضياع كل ما يكتب على شبكة الإنترنت، ومتاهاته الافتراضية الهشة، غير المستقرة[39].

ب - بناء حقل نصوص موسعة مترابطة، كما فكر «دوجلاس إنجلبارت» D. Engelbart سنة 1968، مدفوعا بإسهاماته في تطوير الفأرة، وواجهة الحواسيب[40]. من ثم اهتدى إلى برنامج

يمكن كل المتدخلين فيه - المرتبطين بالحاسوب - من الارتقاء الذهني، وتنظيم الأفكار، ومعالجة النصوص، وجمع الملفات والملاحظات، وتقارير البحوث. ليُظهر «إنجلبارت»، من دون شعور منه، ميزة الأدب الرقمي الحقيقية[41].

جـ - تطوير التعليم كما أراده «تيد نيلسون» عبر اختراع مصطلح Hypertexte، والمفهوم العام المرتبط به. مع رغبة في تطوير الأدب، عن طريق بناء نص موسع يوصل إلى: «إنشاء بنية تسمح بربط الأدب العالمي كله بشبكة نشر موسعة لنصوص عالمية وفورية»[42]. إنها شبكة تذكرنا بمشروع المكتبة التفاعلية العالمية، حيث يتمكن المتعلم من توظيف قدراته الذهنية لفهم النصوص، والوصول إلى المعرفة، مع بنائها[43].

يتعلق الأمر هنا بـ «بيداجوجية لعب»، إن صح هذا التعبير، تمكن المتعلم من: «اللعب مع النص، وتعديله لكي يكون أكثر تعبيرا»[44]، مع منحه فرصة اختيار ما يريده من النصوص[45]. لكن الأمر لا يتأتى من دون عمليات، مثل الإبحار الشبكي، وتفعيل الروابط، والوصول إلى العقد النصية، أو الملفات الحاملة للأفكار، إذ هذه - في الحقيقة - هي السمات التي تميز الأدب الرقمي.

كما لا ننسى أن جانبا من متعة اللعب هذه، قد تتأتى من إحساس المتعلم بذوبان الفوارق بين النصوص، وفروع المعرفة، وتخصصاتها[46]. وهذا ما تميل إليه - وفق بعض النقاد - طريقة تفكير الذهن البشري[47]، الراغب دائما في الموسوعية. بهذا التفسير، يتبدى لنا أن النص الرقمي في طموحه الموسوعي القائم على ربط المعلومات والوسائط، يتماشى والرغبات الفطرية الإنسانية.

د - بناء أداة لجمع الوثائق التقنية، ومراجعتها بطريقة آلية، مثلما اقترح «فانيفار بوش» Vannevar buch. أداة «ذات وسائط متعددة، مؤسسة على مجموعة من ميكرو أفلام (...) قادرة على تخزين الكتب، وحواشيها، بطريقة آلية، تجعل عملية مراجعة المعلومات سهلة ومرنة»[48]. ولا شك في أن هذه الآلية التحكمية المبرمجة[49] هي جوهر ظاهرة السيبرنطيقا التي خرج الأدب الرقمي من فلكها[50]؛ ففي السيبرنطيقا تحضر «الفكرة التي ترى الترابط سمة أساسية للعلاقات التي تنهض بين مختلف المكونات والمجزوءات (...) بصورة تلغي العلاقة الخطية، لتفسح في المجال لما يسمى السببية الدورية»[51]، اللاخطية.

1 - 5 - بدايات الأدب الرقمي

ألف «مايكل جويس» Michel Joyce أول عمل سردي رقمي سنة 1985 بعنوان Afternoon story A اعتمادا على برنامج آلي يسمى «الفضاء السردي» Story Space[52]. وكان أول عمل شعري لـ «تيبور باب» Tibor Papp في السنة نفسها. أما أول مقال فدَّونه «ثيودور لوتز» Theodore Lutz في وقت أبكر سنة 1959، موظِّفا في ذلك برنامجا رقميا لوغاريتميا[53]. وفي

هذا دليل على أن الأعمال الفكرية التقنية كانت أسبق لاستلهام تقنيات الوسائط الإلكترونية من نظيرتها الإبداعية التخييلية، حيث ظلت هذه الأخيرة تجريبية طلائعية، من سمات موجة ما بعد الحداثة، إلى أن نضجت في العقد الأخير من القرن الـ 20م، وبدايات الألفية الثالثة، حين اقتحمت الإنترنت - بشكل قوي - كل مجالات النشاط الإنساني، لتصبح ساحة لعب، ومختبرا لكتب الأدب الرقمي[(54)]، مع «تثويرها» الإنتاجات الأدبية عامة[(55)].

ويبقى من مظاهر هذه الثورة ربط الأدب الرقمي قارئه بمعطيات عصره، حيث ملأ الاستعمال المفرط للتقنيات الحديثة عليه حياته. بهذا يرى البعض أن الأدب الرقمي سيشكل مستقبل الأدب[(56)] بلا منازع، خصوصا في الغرب، حيث أصبح واقعا، وليس مجرد منتوج مختبر[(57)].

أما في الوطن العربي، فكانت رواية «ظلال الواحد» لمحمد سناجلة أول عمل سردي رقمي سنة 2001. ثم روايته «شات» سنة 2005، وبعدها جاء بمجموعة قصصية رقمية هي «صقيع»[(58)]. كما لوحظت في المغرب نهضة إبداعية رقمية حقيقية، قام بها مبدعون أمثال طه عدنان، وعبدالنور إدريس[(59)]، ومحمد شويكة[(60)]. رافقتها نهضة نقدية أخرى حمل لواءها نقاد مثل: سعيد يقطين، وزهور كرام، ومحمد مريني، وعبدالنور إدريس[(61)]، وجميل الحمداوي، والدكتور حسن سرحان الذي سجل اسمه ناقدا ومبدعا رقميا، بأعماله الثلاثة: «أطراس» سنة 2016، و«خبر لمبتدإ محذوف» سنة 2017، ثم «وحيدا تحت المطر» سنة 2018. ويبدو أن هذه النهضة أصبحت ملحة في جميع الدول العربية، يجب أن تتبناها الجامعات، عبر تدريس مبادئ هذا الأدب، مع الحرص على تخريج مبدعين متخصصين فيه. وهو الأمر الذي شرعت فيه الجامعات الغربية منذ زمن[(62)].

2 - مقاربات نقدية للأدب الرقمي

تؤكد الدكتورة فاطمة البريكي أن طبيعة العمل الرقمي التفاعلي تدعو إلى استحضار نظريات نقدية لمقاربته، كنظريات القراءة، والتلقي، ونقد استجابة القارئ، وتنظيرات «باختين» Bakhtine حول الحوارية، و«كريستيفا» Kristeva عن التناص، مع استحضار أعمال «فوكو» Foucault، و«بارث»، Barthes، و«إيكو» Eco[(63)]، وكذا «المقاربة الميديولوجية الوسائطية»[(64)].

بالإضافة إلى هذه المعطيات النقدية الصالحة لدراسة الأدب النقدي، وجبت الإشارة إلى ضرورة التحلي بالخبرة في التعاطي معه. من ثم، نتفهم كثرة النقاد الذين يمارسون العملية الإبداعية الرقمية، إلى جانب تنظيرهم لها[(65)]. أمام هذه التوجيهات، سنختار الحديث عن أربع مقاربات نقدية أساسية، نراها الأكثر ارتباطا بمعايير النص الرقمي، هي: الميديولوجية الوسائطية، والتفاعلية، والتناصية، ثم السيميائية التي تركز على طرق اشتغال وسائط النص الرقمي، باعتبارها علامات سيميائية.

2 - 1 - المقاربة الميديولوجية الوسائطية

إنها مقاربة تقنية بالأساس، تهتم بدراسة كيفية اشتغال الوسائط في النص الرقمي، مادامت تشكل وسيلته ومادته في الآن نفسه، مع استلهام مفاهيمها من: «الميديولوجيا»، وهي نظرية علمية تجمع بين الثقافة والتقنية، وتهتم بمختلف الوسائط الناقلة للرسائل من ذات إلى أخرى مثلها، أو نحو آلة، أو من آلة نحو آلة ثانية.

ويرى الدكتور جميل الحمداوي أن هذه المقاربة «تفكك العلامات الرمزية والسيميائية في سياقها الزمني، والمكاني، والفني، والجمالي، والبصري»(66). مع عدم استقلاليتها عن الفلسفة، وعلوم الإعلام، ونظريات التواصل(67)، لكنها تبقى دائما ضمن تصميم تكنولوجي، يغير الدعامة التقنية للنص، وشروط تلقيه(68)، عبر الشاشة الإلكترونية فقط. من ثم، سمى البعض هذا الأدب «أدب الشاشة»(69).

لكنه لا يخفى تركيز المقاربة الوسائطية على الجانب التكنولوجي في العمل الأدبي. لذلك، نعتبرها قاصرة، إن لم تتلمس الجوانب الأدبية الجمالية، إذ إن الوسائط بمعناها التكنولوجي هي مجرد وسيلة، تشبه القلم والريشة واللوحة، لا يجب التركيز عليها، وإغفال ما تنتجه من أشكال ومضامين أدبية. فالأدب الرقمي هو أدب في الأساس(70)، وليس مجرد تكنولوجيا.

2 - 2 - المقاربة التفاعلية

تهتم هذه المقاربة بتفاعل القارئ - المستعمل للنص الرقمي، وذلك عبر رصدها وتحليلها لتعامله مع الوسائط المشكِّلة لهذا النص اللاخطي، غير التقليدي، الذي لا يفرض على قارئه ترتيبا معينا في القراءة، يبدأ من الصفحة الأولى، وينتهي بالأخيرة(71). بهذا، تكون اللاخطية هي التي تجيز له تنظيم العقد (الفقرات)، والروابط لبناء الدلالة التي يراها مناسبة. وتكون المحصلة ظهور خطيةٌ جديدة غير متتابعة، بل: «أفقية، أو عمودية، أو وسطية، أو شذرية، أو دائرية، أو مبعثرة»(72).

كما أضحى في إمكان القارئ - المستعمل المشاركة في كتابة النص الرقمي من جديد(73)، عبر ما أتاحه له هذه النوع من فرص، وذلك عبر إضافة «ملاحظاته، وتعليقاته، وانتقاداته، وتقويماته، وتصويباته، واقتراحاته، ومشاركته»(74). وهو ما يتأتى بعد عدة قراءات تجريبية متباينة للنص نفسه، حيث يجرب بدايات، ونهايات(75)، ومسارات متباينة.

أكثر إثارة مما سبق، ما نبه إليه الدكتور حسن سرحان من إمكان تفتيت «المعلومة إلى مقاطع قابلة لأنْ تُنظَّم بواسطة القراءة في ملفوظات متعددة»(76). بمعنى إعادة ترتيب العقد، أو المقاطع بطريقة تخالف ما وضعه المؤلف، لنصبح أمام ترتيب جديد للملفوظات. كما قد يعمد

قارئ - مستعمل آخر إلى عدم مشاهدة قسم من النص، ليتجه مباشرة إلى ما يراه أساسيا في هذا النص[77]. وهو ما أدى إلى ظهور تنويعة تسمى «الرواية الويكية» (تُحرَّر جماعيا)، على نمط موسوعة «ويكيبديا الإلكترونية»[78].

على الرغم من الحماسة التي تنتاب مريدي هذه المقاربة التفاعلية، فإنه يجب الاحتياط من اعتقاد حريتها المفرطة؛ ذلك أن تلاعب القارئ بتقنيات النص الرقمي قد يدفعه إلى التركيز على هذا الجانب الوسائطي التكنولوجي، مهملا الجانب الأدبي الجمالي الذي يشكل خصوصية الأدب عامة، سواء أكان ورقيا، أم رقميا، أم شعرا، أم مسرحية، أم قصة، أم رواية[79]. لكنْ إن فُهِمت الأدبية على أنها منتوج وسائطي، وأنها إجابة عن السؤال الذي طرحه الشكلانيون الروس حول كونها نتيجة: كيف نعبر؟ وليس عما نعبر؟[80] سينعدم الفاصل بين التكنولوجي الصرف، والأدبي الصرف.

كما يجب الاحتراس في هذه المنهجية التفاعلية من الاعتقادِ أن المعنى المطلوب هو ما يصبه القارئ - المستعمل في النص، وليس ما يكشفه مِن مراد صاحب النص[81]، وذلك عبر تفكيكه رموزه، وتأويلها ضمن سياقها النصي، أو الذهني، أو الإحالي[82].

2 - 3 - المقاربة التناصية

يُرجِع بعض النقاد ظهور مفهوم النص الموسع - المُعبر الحصري عن الأدب الرقمي - إلى «جيرار جنيت» G. Genette الذي أبدع مفهوم Hypertexte، ليدل على مجموع العلاقات التي تُمكِّن النص الأدبي من الارتباط بنصوص أخرى ظاهرة، أو خفية[83].

ويبدو أن وجود هذه الخاصية في النص الموسع الرقمي جعلته في صلب نظرية التناص التي طورتها «كريستيفا» المستلهمة - بالمرة - لأعمال «جنيت»، ومن قبله «باختين» الحواري، صاحب نظرية البوليفونية[84]. ذلك أن تعدد الوسائط هو تعدد نصوص تكنولوجية، وأخرى لسانية تقليدية[85]، وتعدد في الأصوات الأيديولوجية.

غير أنه من الواجب الإشارة إلى أن هناك فرقا بين ترابط النصوص في إطار التناص، وترابطها ضمن النص الرقمي، والسبب أن الترابط في الأول قد يكون لا شعوريا، في حين يتم في الثاني بشكل مقصود مستهدف، حيث يهدف صاحبه إلى التوليف والربط بين عدة وسائط - نصوص لبناء دلالة معينة[86]. وهذا مؤشر مهم على ضرورة توافر المؤلف الرقمي على شرط الإبداعية المتعددة؛ بمعنى أنه سيكون صاحب قدرات إبداعية، تمكنه من حسن اختيار موقع الرابط داخل الشبكة الوسائطية المعقدة للنص، وذلك لبناء المعنى جيدا[87]. كما سيُحسِّن الإبداع ببقية الوسائط التكنولوجية الصوتية، والصُّورية، والمشهدية، والجرافيكية... وسيصبح مخرجا سينمائيا، وكاتب

سيناريو، ومسرحيات، وفنانا في التنشيط[88]، وربما سيستعين بمتخصصين في ذلك[89]. وهذا ما قد يدفع بالنص الرقمي الموسع إلى تأسيس جنس فني شامل، سماه البعض «جامع الفنون» Archiarts[90].

غير أننا نعتقد أن القول بأن ربط النصوص في الأدب الرقمي، يحدث بطريقة مقصودة واعية، أمر نسبي؛ ذلك أن الدكتور الحمداوي نبه إلى أن البرمجة خاضعة لرغبات المؤلف - المُشغِّل وميوله: «الشعورية واللاشعورية»[91]. بمعنى أنه حين يختار مقطعا موسيقيا، أو يكتب مقطعا لسانيا، فإنه قد يستحضر - من دون وعي منه - معطيات نفسية، وثقافية لم يلق لها بالا، تعبر عن توجهات خفية ربما يكشفها الناقد.

2 - 4 - المقاربة السيميائية

تدرس هذه المقاربة الوسائط الموظفة في النص الرقمي، باعتبارها علامات سيميائية ذات دلالات جمالية وثقافية، ظاهرة وخفية هي المرادة من المؤلِّف؛ فعلى المستوى اللساني – مثلا - يتشكل المعنى: «بتشغيل علاقة الحروف فيما بينها، والكلمات فيما بينها، وعلاقة الكلمة بغيرها من أنظمة العلامات»[92]، الصوتية، أو الرقمية الرياضية، أو الموسيقية، أو الغنائية، أو التشكيلية الجرافيكية، أو الصُّورية، مع ضرورة التنبيه دائما إلى أن جميع هذه الوسائط تحضر ضرورة على الشاشة، إذ يمكن تفعيلها، والتحكم فيها، ودمجها مع علامات سيميائية أكثر تعقيدا، فتصبح وحدات وكليات[93].

وحتى نقارب هذه المكونات السيميائية جيدا، يجب تحديد الجنس الخاص الذي يدخل ضمنه النص الرقمي المدروس؛ ذلك أن لكل جنس مكوناته «الثابتة، وسماته النوعية التي تحضر، وتغيب»[94]، وتتداخل، لتشكل الجانب الشكلي والمضموني، أو لتشكل آليات اشتغال النص الرقمي المدروس.

3 - آليات اشتغال النص الرقمي

بيَّن الدكتور حسن سرحان الجهاز المفهومي لكل نص رقمي موسع، مع إظهار كيفية اشتغاله تطبيقيا، وقد لاحظنا في تنظيره حرصه على الانطلاق من البنيات السطحية الظاهرة للنص، وصولا إلى بنياته العميقة التوليدية المبرمجة. بهذا، بدأ بمفهوم «العقدة»، ثم «الروابط»، وبعدها «الواجهة»، و«الخريطة»، و«شبكة الأفكار»، وصولا إلى «قاعدة البيانات».

3 - 1 - مفهوم العقدة

يعني بها: «الوحدة المعلوماتية الصغرى في النص الموسع»[95]. وهي أيضا كتلة، أو جزيرة، أو إطار، أو سيناريو دلالي، وظيفته الإشارة إلى فكرة واحدة، أو مفهوم واحد، أو موضوع واحد[96].

هذا مع تعالق هذه العقد ببعضها، باختيارٍ من المستعمل - القارئ لتشكل أمثلة، أو توضيحات، أو أفكارا جديدة[97].

بهذا، يمكن أن توازي العقدةُ الحدثَ في النص الخطي التقليدي، حيث سيترابط مع غيره ليشكل متوالية سردية من الأحداث، وصولا إلى التعالق المشكل لفصل كامل. هذا، مع الإشارة إلى أن باحثين آخرين أكدوا أن العقد قد تختلف أحجامها، لتضم العديد من المعلومات، أو الأحداث في شكل بيانات، أو صور ثابتة، أو متحركة، أو برمجيات، أو أصوات[98].

وعن دعامة العقدة النصية، يشير الدكتور سرحان إلى أنها تكون في شكل «نافذة»، أما إن كانت العقدة غير نصية، فستضحى دعامتها بيانات، أو صورا رقمية، أو متحركة، أو فيديو، أو أصواتا[99].

3 - 2 - مفهوم الرابط

تترابط العقد بينها بروابط تمكِّن من المرور والإبحار من معلومة إلى أخرى، أو من حدث إلى آخر[100]، مع مسؤوليتها عن تشكيل بنية النص[101] اللاخطية. والسبب أن الروابط لا تأتي متسلسلة، أي لا تحيل على المعلومات بشكل خطي واضح[102]. من ثم، يكون القارئ - المستعمل «سيد الروابط»؛ لأنه يشغلها عبر الفأرة، أو الشاشة الملموسة[103].

تمكِّن الروابط أيضا من ربط النص - موضوع التصفح - بنصوص وعقد أخرى خارجه، قد تحضر في قرص فيديو مثلا[104]. وهذا ما يدخل النص الموسع في نظيره «المرفَّل» (الهيبرميديا) الأكثر تطورا.

يقسِّم الدكتور حسن سرحان الروابط إلى نوعين:

- **الرابط المرجعي**، ذو الاتجاه الواحد، أو الاتجاهين؛ يربط علاقة بين عنصر في عقدة، بعنصر مرجعي آخر في عقدة أخرى في النص نفسه، وبهذا يمكن المرور بينهما في اتجاهين.
- **الرابط التنظيمي** الضابط لبنية النص الموسع في شكل شجرة؛ حيث يكون الانطلاق من عقدة أصلية تضم تعريفا، يوصل إلى عقدة فرعية تحوي مثالا، أو تفسيرا. مما يجعلنا أمام شبكة من المعلومات والأحداث المنظمة وفق رؤية خاصة بصاحب النص أولا. من ثم، يكون هذا الرابط ليس مجرد «أداة للانتقال من مقطع إلى آخر، بل يصبح محركا بلاغيا، وسرديا قويا»[105]. بعبارة أخرى، يصبح الرابط ذلك الخيط الناسج لبنية النص الذي يعرف على أنه نسيج مترابط[106].

من جهته تحدث «سيرج بوشاردون» S.Bouchardon عن أنواع أخرى من الروابط أكثر تفصيلا، هي:

- **الرابط الميتا سردي** الذي يحيل على مقطع سردي مواز، كأن يكون نصا نظريا، أو إنارة لطريقة الكتابة، أو ضبطا للبنية التركيبية للمحكي ومساراته، وهو في ذلك يوجه القارئ المتفاعل.

- **الرابط السردي** الذي يربط مقطعا سرديا بآخر مثله، يمثل تتمة للمحكي المحوري، أو المحكي الفرعي، أو بجملة عارضة، أو بمقطع مقدم بشكل عشوائي.
- **الرابط السردي التفسيري** الذي يقدم توضيحا، أو تعليقا من السارد.
- **الرابط السردي الداخلي** الموجِّه نحو محكي فرعي، يوجد في المحكي المحوري العام.
- **الرابط السردي الخارجي** المُحيل على مقطع سردي خارج المحكي الإطار[107].

3 - 3 - مفهوم الواجهة

هي التي تسمح باستدعاء الروابط بشكل مباشر؛ إذ تمكن من مشاهدة أزرار هذه الروابط في شكل كلمات، وعبارات تحتها خط. كما قد تكون صورة، أو شكلا طباعيا، أو إطارا[108]. ومن خلال هذه الواجهة يتحكم القارئ في لعبة الروابط المختلفة[109].

3 - 4 - مفهوم الإبحار

إنه مسلسل، ومسار تجولٍ موجه من عقدة إلى أخرى، عبر الروابط، يقترحه المؤلف على القارئ - المستخدم المبتدئ، ليعلمه طريقة القراءة[110]. ويتم ذلك عبر وضعه علامات تسمح لهذا القارئ - المستعمل بالعودة إلى أماكن خاصة[111] مهمة. لكن إن كان القارئ - المستعمل خبيرا، فسيكتشف المسار الذي سيبحر عبره، اعتمادا على علامات خفية[112]. وهو الأمر الذي كان غير مقبول في الأدب التقليدي، حيث تحضر العلامات المساعدة في القراءة، مثل رقم الصفحة، ورأسها، والفهرس[113].

هذا القارئ - المستعمل المتمرس، قد يبتكر لنفسه نمطا من الإبحار يعكس فهمه الشخصي. من ثم، قد يفعِّل عقدة واحدة عدة مرات، لأنه وظف مسارات إبحار متباينة[114]، أفقية، أو سفلية، أو مقطعية، أو وسطية[115]، أو نحو العمق، أي إلى ما لا يظهر أمام أعيننا وقت القراءة، لأنه قد يكون في صفحة أخرى، أو في الأخيرة[116].

للإشارة، ميز الدكتور حسن سرحان بين مفهومي الإبحار، والتجميع. ذلك أن الأول يحضر حين يكون الموضوع محددا واضحا. لكن إن كان غير ذلك، بحيث يسهم القارئ - المستعمل في تفريع المعطيات لفهمها، فإنه يجمِّع دلالتها لتصبح واضحة[117].

3 - 5 - مفهوم الخريطة

تعرف على أنها «تمثيل تصويري بياني، ولساني، يحاكي شبكة الروابط بشكل تراتبي، أو شجري، أو اندماجي»[118]. بعبارة أخرى: هي رسم بياني لكيفية حضور الروابط في النص الرقمي الموسع، تمكن القارئ من الإبحار، وتوجيه تركيب المعلومات[119]، أو الأحداث المتاحة. غير أن المهم هنا، هو أن القارئ - المستعمل في إمكانه وضع الخريطة التي تناسبه، وتمكنه من فهم الأحداث جيدا، وترتيبها منطقيا، بحيث لا يلتزم بخريطة المؤلف.

3 - 6 - مفهوم شبكة الأفكار

يصبح في الإمكان حصر شبكة أفكار النص، وذلك بعد ترابط العقد بواسطة الروابط التي تتمظهر في الواجهة، والتي يحدد المؤلف كيفية تنظيمها عبر وضعه خريطة الإبحار، أو عبر تدخل «القارئ - المهندس، أو الخبير»(120).

3 - 7 - مفهوم قاعدة البيانات

هي أصل النص الرقمي الموسَّع، لأنها الفضاء المعلوماتي الذي يخزن المعلومات التي نصل إليها عبر تفعيل العقد والروابط(121). من ثم، تصبح جزءا من البنية العميقة المشكلة من البرمجيات اللوغاريتمية الرياضية التي تشكل الوسائط. هذه الأخيرة التي نراها في صورة علامات سيميائية ظاهرة، تبني شكل النص ومضمونه.

آليات اشتغال رواية «أطراس» للمبدع حسن سرحان

1 - وصف عام لرواية أطراس

1 - 1 - الملفات

يتكون نص الرواية من سبعة عشر ملفا، كل واحد يضم وسيطا، أو أكثر، وذلك كما يلي: ستة وسائط لسانية نثرية، ووسيطان شعريان: أحدهما حديث، والثاني قديم، ووسيط صورةٍ تتعاقب مكوناتها، ووسيط هندسي، ووسيط في شكل فيديو، ووسيط موسيقي، ووسيط في صيغة جدول يضم روابط، ووسيط رياضي، ووسيط يضم بريدا إلكترونيا. وهناك ملف يضم الوسائط الحاملة للبريد الإلكتروني، والنصين الشعريين، والمعادلة الرياضية، والأشكال الهندسية مجتمعة. وأخيرا ملف يضم الوسائط السابقة بشكل ظاهر، وأخرى يحال عليها بروابط.

أمام هذا المعطى البصري المفتوح غير المفهرس، تبقى للقارئ - المستعمل مبادرة اختيار الملف الذي قد يفتح مغاليق النص، ومن ثم سيقوم بعدة محاولات من أجل ذلك. هذا مع اعتقادنا أن صاحب النص قد بنى نصه وفق رؤية إبداعية ونقدية صارمة، لا تترك مجالا للعبثية الدلالية.

1 - 2 - مسلسل الإبحار

نبهت الدكتورة لطيفة الحبي إلى علامة وضعها المبدع حسن سرحان، تشير من طرف خفي إلى البداية المعقولة لهذا النص، وهي: تفعيل ملف Texte1، متعللة في ذلك بأن جميع الملفات ابتدأت بحرف لاتيني صغير minuscule، باستثناء هذا الملف الذي بدأ بحرف كبير majuscule(122). وقد كانت موفقة في ذلك، لأنه يضم جميع الوسائط، كما أشرنا في الوصف الأول. بهذا، أصبح هذا الملف «خريطة» تحيل على الوسائط، والعقد الدلالية، والروابط التي سنبحر بها للوصول إلى الفهم المنشود.

1 - 3 - وسيط الصورة

يُفتَتَح النص بصورة، تتوالى فيها أربع وريقات تشير إلى مناصات نصية كلاسيكية، هي: عنوان «أطراس»، ثم «نص رقمي»، ثم: «تأليف وإخراج»، وفي الأخير: «حسن سرحان».

المثير في هذه الوريقات أنها جاءت متوالية في شكل مقطع فيديو قصير، يشبه افتتاحية فيلم سينمائي من إخراج حسن سرحان الذي تولى تأليف روايته، أو قصته الأساسية. وقد أصررنا على جنس الرواية، مدفوعين في ذلك بإشارة هي أن الملف الحامل لهذه الصورة عنون بـ : roman.mp4.

أمر آخر يوسع من لعبة تجنيس هذا النص، هو أن خلفية الصورة شاطئ رملي جميل، في يوم صيفي مشمس، أكدت الدكتورة لطيفة الحبي أنه شاطئ قرية «أركمان» قرب مدينة الناظور المغربية[123]. مما يدفعنا إلى التساؤل: هل لهذه الرواية علاقة بحياة صاحبها؟ وإن كان الأمر كذلك، هل هي سيرة ذاتية روائية، يختلط فيها الواقعي بالتخييلي؟

2 - العلامات السيميائية ودلالاتها

2 - 1 - وسيط المقطع الموسيقي

بتشغيلنا هذا الوسيط، تنبعث موسيقى تركية هادئة جميلة، مع قتامة[124]، تدعو إلى التأمل والتفكير، تمتد خمسا وعشرين دقيقة تقريبا، مع إعادة تشغيلها التلقائي؛ كأن المؤلف قد جعلها كذلك، حتى ترافق القارئ - المستعمل المبتدئ الذي قد يقضي أكثر من هذه المدة في تصفح الرواية. أما إن كان ذا دربة وتجربة، فبإمكانه إنهاؤها في هذه المدة بالضبط، إن اقتصر على النصوص النثرية الخطية الحاضرة فيها[125]. ذلك أنه لو فعل مثلا الصورة، أو مقطع الفيديو الحاضرين في الرواية، فإن هذه المقطوعة ستتوقف تلقائيا، ليطول وقت القراءة.

الجميل في هذه المقطوعة أنها تصدح بشقشقة طيور، وخرير ماء يذكرنا بالشاطئ الذي - ربما - اختاره المؤلف فضاء مكانيا لعمله.

2 - 2 - الوسيط اللساني النثري الأول: «شقشقة على الشاطئ»

يرتبط هذا العنوان دلاليا بشقشقة الطيور، وصوت الماء الحاضرين في المقطع الموسيقي. وهنا نصادف السارد الداخل حكائي الأول (الهلالي) يتأمل البحر من شاطئه، مع اضطراب نفسي، يظهر من توالي حالات غضبه وفرحه، حتى أنه يغيب عن الواقع، ليرى أشكالا هندسية، قد ترتبط بملف الوسيط الهندسي الحاضر في هذا العمل، وبتوالي الأمواج أمامه، وبالصورة التي تصدرت النص.

2 - 3 - وسيط النص الشعري الحديث

يمكن الاسترسال في قراءة نص الشقشقة إلى آخره، كما يمكن تفعيل الرابط الأول الذي يظهر أمامنا، بعنوان «رؤيتك». وهنا يحملنا إلى شعر حديث من إبداع المؤلف نفسه، يضم عقدة دلالية تشير إلى فقدان بحار لكل أمل في العودة والنجاة، مع ضياع أحلامه، واستعداد البحر لابتلاعه، مادام لم يحظ بأي مساعدة يقدمها رفيق أو مجداف. كأن هذا البحار ما هو إلا الهلالي الحزين أمام اليم، وأمام بحر الواقع.

يكون الأجدر بعد ذلك العودة لإكمال نص الشقشقة؛ ليتبين لنا أن رابط «رؤيتك» مرجعي في اتجاه واحد، أو اتجاهين، ينقلنا من حالة الهلالي نثرا، إلى حالته شعرا، مع العودة إلى الوراء ضرورةً لإكمال المحكي.

نلاحظ أن الهلالي يرفض الاستدراج الأيديولوجي، ومن ثم، يعيب الناس الذين يعانون الخواء الفكري، ويتقبلون الأمور على عواهنها، ويخضعون للتوجيه والسيطرة، بحيث يصبحون: «مطية نحو الوصول إلى المراد»[126]. وحتى إن حلم أحدهم بجماعة الـ «نحن» التي ستوصل إلى «غد أفضل، تسود فيه المساواة بين البشر»[127]، فإن الأمر سيكون خطأ في خطأ، يشبه ذلك الخطأ الحاصل في المعادلة الرياضية التي يحيل عليها رابط «نحن» المرجعي؛ إذ على الرغم من وضوح حله ومجاهيله (7 و4)، فإن المؤلف تعمد الخطأ، ورفض تصحيح المعادلة، جاعلا الحل (4 و3). غير أننا نعتقد أن لا خطأ هنا، إذ إن حاصل رقمي (4 و3) هو 7. كأننا بالمؤلف يقول: إن ما نبحث عنه (7)، هو حاصل ما نتوافر عليه من إمكانات، وإن كانت ناقصة. ومن ثم، لا داعي للقنوط والتبرم، كما فعل الهلالي، بل الأفضل العمل لتحقيق الأحلام، وفق ما نمتلك من إمكانات.

2 - 4 - وسيط الروابط

إن تقديم المؤلف حلا خاطئا للمعادلة بشكل متعمد، جعل القارئ - المستعمل في حيرة تذكر بحيرة الهلالي، وبحيرة الناس الباحثين عن العدالة، في واقع امتلأ بالمصفقين المتملقين. هنا يتبدى رابط آخر بعنوان «تنبجس من جديد»، يذهب بنا إلى نص شعري قديم للمتنبي، يشكو فيه كما اشتكى الهلالي من تغير الناس، ويلوم الإخوان الذين بدلوا مواقفهم. لكنه يدعو إلى ضرورة الثبات على الحق، وركوب المطايا للوصول إلى المعالي، وعدم التراجع عن ذلك أبدا؛ ليظهر في آخره رابط بعنوان «كنقص القادرين على التمام»، يحيل مرة أخرى على المعادلة الرياضية ذات الخطأ المتعمد. المثير هنا أننا حين نفعل رابط Réponse، سيحملنا إلى الجدول؛ حيث الروابط المتعددة، كأنه يدعونا بذلك إلى تفعيل رابط البريد الإلكتروني لنراسل المؤلف، وندعوه إلى إتمام المعادلة عبر تصحيحها، وألا نسكت على هذا «الخطأ» المتعمد، كما أمرنا المتنبي.

مما سبق، تبين لنا أن نص أطراس تفاعلي بامتياز، مادام قد انفتح على القارئ - المستعمل لاستقبال استفساراته، وإبداء ملاحظاته في بناء النص، عبر بريد إلكتروني وضعه المؤلف رهن إشارته.

بعد الانتهاء من هذه المرحلة من الإبحار، نعود إلى الوراء نحو النص الأول «شقشقة على الشاطئ»، لنؤكد أن الروابط الموظفة إلى الآن، هي من النوع المرجعي التي تؤدي إلى اتجاه واحد مع العودة دائما إلى الوراء، من أجل تسلسل منطقي للأحداث.

نفعل ضمن نص الشقشقة رابطا رابعا بعنوان: «وتطوح بك الذاكرة بعيدا»، يذهب بنا نحو نص نثري استرجاعي، جعل السارد الخارج حكائي فيه الهلاليَ يتذكر طفولته. فقد كان تلميذا نجيبا، يحفظ القرآن الكريم في ألواح - أطراس ممحية، يبلغ عبرها درجة عالية من الروحانية التي تبعده عن الواقع، وتجعله يتمايل تمايلَ أمواج البحر الماثل أمامه اليوم.

لكن المثير عند الهلالي الطفل هو وعيه السياسي المبكر، وإن بطريقة ساذجة. فقد تبين من النص تأمله «رجلا نحيلا يحمل كيسا ورقيا نصف مملوء. الرجل نفسه الذي كان يعتلي يومذاك برميلا معدنيا صدئا، وهو يخطب في الجمهور»[128]. مع تعجبه من موته فقيرا، من دون مساعدة من الرجل صاحب النظارة السوداء الذي يروج له - هذا النحيل - في الحملات الانتخابية. لقد كان النحيل الفقير - إذن - من أولئك الذين حلموا بمجتمع المساواة، وصفقوا وزمروا، فكان مصيرهم العالة والموت، بعد أن باعوا لغيرهم الوهم.

إن وعي الهلالي البالغ، هو صيغة أكثر نضجا من وعيه الطفولي الذي محاه ليصبح طرسا دوَّن فوقه طرسا جديدا. لكن للأسف أسقطه في شقاء، ليصبح مجموعة «أطراس»، أو مجموعة أوعاء متراكبة.

2 - 5 - الوسيط اللساني النثري الثاني: «دعوة ملغومة»

بعودة الهلالي إلى الحاضر، ينتهي خطيا الوسيط اللساني الأول، وننتقل إلى وسيط ثان من النوع نفسه. وهنا نعرف أن الهلالي أستاذ تاريخ متقاعد، له صحبة قديمة بأصدقاء طفولة مثله، يشتغلون في القطاع ذاته، بالإضافة إلى واحد أصبح مقاولا غنيا، وآخر تاجر أقمشة، وانتخابات! يروِّج لشخص مترشح، وهذا ما كرهه الهلالي حين كانوا جميعا في المقهى. بل ومما عمق هذا الشعور - ربما - ذلك البرنامج الحواري السياسي المعروض على شاشة التلفاز، حيث عم السب والقذف والتخوين بين ضيوفه، مظهرين أقبح نتيجة تمخضت عنها الثورات العربية الأخيرة. حتى أن أحدهم بخس جميع الإصلاحات التي جاءت بعدها في نبرة يائسة، والسبب الخيانة مقابل المال. ليتمادى أبعد من ذلك حين اتهم محاوره: «الذي يقبض المقابل عن المواقف التي تدافع عنها»[129].

هنا لا بأس من الوقوف على أسماء الشخصيات في هذا النص، إذ نعتقد أن لها دلالة مرتبطة بالمضمون العام للنص، لتتحول بذلك إلى عُقَد دلالية. فمحمد السايح، أستاذ فلسفة، ربما اعتزل الواقع ليسرح ويسيح في عوالمه الفلسفية. ومصطفى غياث معلم، مازال يغيث تلامذته بعلم، قد يجعلهم أصحاب وعي، وإن كان طفوليا، لكنه سيشكل شخصياتهم، ليصبحوا مثل الهلالي كارهين لتجار الانتخابات منذ طفولتهم. أما المقاول رابح معلاوي فهو رابح دائما، يعلي من شأنه الذاتي، وشأن من يعقد معهم الصفقات الانتخابية. وذلك بمساعدة صالح جوري تاجر الأقمشة الذي يبيع كل مزوق من الملابس، ويروج ويزين كل من يدفع أكثر في الانتخابات من الجائرين الظالمين. ليبقى الهلالي وحيدا مسكونا بمغامرات الفارس أبي زيد الهلالي، حيث الطموح لعمل يغير مصيره، ومصير قومه في طريقهم إلى بلاد المغارب في شمال أفريقيا، مع اعتماده على حيلته وثقافته الواسعة(130).

2 - 6 - وسيط مقطع الفيديو

يمكن المرور مباشرة إليه، بعد إكمال قراءة نص «دعوة ملغومة»، كما يمكن تفعيله، بعد قراءة «زوايا وأرقام» الذي نصل إليه بعد تفعيل الرابط الموجود في آخر نص «دعوة ملغومة».

ذلك أننا لاحظنا برنامجا حواريا في نهاية نص «دعوة ملغومة» يقرِّع كل من باع مبادئه مقابل مال، أو مصلحة. وهذا ما عبر عنه مقطع الفيديو المقتطف من السلسلة السورية «يوميات مدير عام»؛ ففيها نجد الممثل أيمن زيدان يعلن، بلهجة سورية مسجوعة جميلة، أن الجميع «سكت؛ لأنه قبض». وتكون المصيبة أكثر مرارة، حين يقبض من يفترض فيه حماية المبدأ، مثل الصحافيين، والزعماء السياسيين الوطنيين، والمعارضين.

أمر آخر حاضر، هو تفعيل نص الفيديو بعد إكمال نص «زوايا وأرقام»، حيث التقى الهلالي قاسما المنتخب الذي روج له صالح جوري، ونظم رابح معلاوي من أجله حفلة عشاء حتى قبل فوزه بالانتخابات، دعا إليها الهلالي!

في هذه الحفلة سخط الهلالي كثيرا، لما طلب منه قاسم العمل عنده: «شكرا أستاذ، في الحقيقة نحن نعول على أمثالكم، أنتم المتعلمون من ينير لنا الطريق(...)، لن يجد الأستاذ الهلالي مكانا أفضل من مكتبنا»(131). لقد رفض متعللا بقراره الاعتزال عن الناس في قطعة فلاحية ورثها عن أبيه، ليعمل فيها».

بهذا، أبى الهلالي حصته من «القسمة» التي قام بها قاسم بين معارفه الأغنياء، مثل رابح صاحب الفيلا الفارهة، ذات الفسيفساء العجيبة التي ذكرتنا خطوطها بالنص الهندسي الموجود في النص. وحين أراد الهلالي تتبعها، اكتشف أنها بناء هجين خِلاسي: «يضع الواقف أمامه في حيرة، بحيث لا يمده بأي مؤشر يحدد نقطة البداية، أو النهاية. له أن ينطلق من أي جزء من اللوحة، ليطوف

عبر الزوايا والمنحنيات، ليعود إلى نقطة الانطلاق، أو ليتجول في بقية الأشكال»(132). إنها متاهة حقيقية، تعكس ما كان يعيشه الهلالي، لكنه خرج منها بقراره الانعزال في أرضه. ومن ثم، لما عاد إلى منزله شغل - ربما - السلسلة السورية، ليتأكد له بالملموس أنه على حق، فمن الأحسن الانعزال والخفوت، عوض «القبض والسكوت».

2 - 7 - وسيط النص اللساني النثري الثالث: «خبز وبرد وأحلام»

للوهلة الأول نعتقد أن الفلاح المصور في هذا النص هو الهلالي، وقد اعتزل الناس، لكننا نكتشف أنه سارد داخل حكائي آخر، شخص في عقده الخامس، يعاني مشقة زرع أنواع مختلفة من المحاصيل، من دون أن تدر عليه مداخيل تمكنه من الخروج من شظف العيش، فطعامه مازال خبزا وزبدة وشايا، وابنه «وديع» لا يمتلك دراجة هوائية تحمله إلى المدرسة، وزوجته قانعة جدا، ترفض له المغامرة في التجارة.

الأمر المعبِّر هنا، هو معاناة الفلاح - المجهول الاسم - من إخلاف قاسم ورابح وعدهما بحفر بئر يستفيد منها، فهمُّهما كان في الحقيقة: «حفر المسارات لا الآبار»(133). كما نفاجأ للتشابه الحاصل بين هذا الفلاح والهلالي في تعجبهما من تغير الناس؛ فكثير من المزارعين كانوا يحولون مياه هذا الفلاح إلى أرضهم في غفلة منه، من دون أن يقرعهم على ذلك: «تعيد حصتك كاملة، وتعود من دون أن تفكر في استفسار الفلاح. تعرف أن له أكثر من مبرر للتملص والتهرب من المسؤولية»(134). كما يتشابهان في الحس الجمالي؛ فالهلالي محب للبحر، ولسماع طيوره وأمواجه، والفلاح عاشق لأغاني فيروز بدلالاتها القومية، والوطنية، والرومانسية الهادفة.

2 - 8 - وسيط النص اللساني النثري الرابع: «الطرس الأخير»

بنهاية الوسيط السابق، نجد رابطا بلون أسود عنون بـ «البيت»، يذهب بنا إلى الوسيط اللساني الأخير. هنا يبرز السارد الخارج حكائي، الممسك بخيوط النص اللاخطي، مع رفضه إعلان هويته، إكمال الحكاية، أو إظهار صدقها من كذبها: «ليس من الضروري أن تعرفوا من أنا، أنا هو أنا وكفى»(135). غير أنه يعرف ماذا يفعل، إذ له رؤية إبداعية حقيقية: «أنا لستُ، لستُ أنطق عن الهوى»(136). ومن ثم، طالب الناس بالتغير ليعلن لهم الحقيقة التي لا يستحقونها، ماداموا كيانا غير «متجانس ثقافيا، وعقائديا، وفكريا، وسياسيا، واجتماعيا، ونفسيا، وأخلاقيا، وهلم جرّا؟»(137). إنها دعوة إلى الوحدة وإلى الـ «نحن» التي أرادها الهلالي والفلاح دائما لمواجهة أمثال قاسم، ورابح، وصالح، وصاحب النظارة السوداء، ممن يتلاعبون بأحلام الناس البسطاء كالفلاح أبي وديع.

يصر أيضا هذا السارد الخارج حكائي على عدم الإفصاح عن مصير وديع ابن الفلاح، ومن ثم لا نعرف هل أكمل دراسته، أو هل عاد موظفا ليساعد أباه؟ أو هل حافظ على قيم

والده؟ أو أنه باعها وقبض؟ أو سيصبح كالهلالي شخصا منعزلا وديعا في قطعة الأرض التي سيرثها عن أبيه؟

وتبقى الإثارة مستمرة مع هذا السارد حين يشكك صراحة في واقعية ما يحكيه، لأن الواقع: «واقعيــات مختلفة (...) لكل منكــم الحق في أن يقــرأ بالطريقــة التي يشاء، ومن الموقع الذي يشاء»[138].

وهنا يظهر رابط يأخذنا إلى نص هندسي، حيث تحضر خطوط مستقيمة، مختلفة الطول والألوان والبروز، تجاور مثلثا داخل مستطيل[139]. ويبدو أن هذا الاختلاف في الخطوط دال على اختلاف واقعيات الناس، بحيث نعجز عن التمييز فيها بين الخط الواقعي[140] عن غيره. كذلك تدل ألوان الخطوط المستقيمة على هذا التباين في الفهم، فهناك من يثيره اللون الأصفر الدال على الأبدية[141]. وكثيرون يميلون إلى الرمادي، حيث الرماد والضباب[142]. والبعض يعشق الأزرق بفراغه ونقائه[143]. في حين يفضل آخرون الأخضر الدال على الأعماق والمصير[144]، أو البنفسجي المشير إلى الاعتدال والسر[145]. وجاء المستطيل أحمر غامقا، ليشير إلى المؤنث، بسر جاذب، فيه غموض الحياة[146]. مع حصره لمثلث داخله، قاعدته رمادية، وضلعاه أسودان دالان على القوة[147]، حتما يوما سيكسران الحواجز في ثورات جارفة، بمساعدة قاعدتهما (المبدأ). لكن قد تحيط بهما تلك الخطوط العريضة[148]، إذ هي في الحقيقة مستطيلات! ذات سلطة خفية كبيرة، حصلت عليها لأن الخطوط مستقيمة لن تلتقي، أو تتوحد أبدا، لتشكل الـ «نحن» المنشودة من الهلالي والفلاح.

هنا سنعود إلى النص اللساني مرة أخرى، لنجد السارد الخارج حكائي شبه يائس من وظيفة النصوص الأدبية، بحيث ينزع عنها قوتها التغييرية والتوعوية، مفضلا عليها العودة مباشرة إلى الواقع، فهو أكثر دلالة رغم فداحته: «قلت إن التشخيص الحكائي تمثيل من الدرجة الثانية؛ لأنه يقوم على تمثيل التمثيل. ومادام هو تمثيل من الدرجة الثانية، فهو بالضرورة أسوأ من التمثيل الأول، أي التمثيل الواقعي إن شئتم. ما رأيكم؟ هل نحتاج إلى الأدب لكي نغير أحوالنا؟ قرأنا مئات النصوص ولم تتغير حالنا. ربما كنا ننتظر أن ينزل البطل الأسطوري من على حصانه، ليقودنا إلى النهاية السعيدة. لو كان هذا ممكنا لما ركب حصانه أصلا. كل الأبطال في النصوص هم أبطال دونكيشوتيون. البطولة الحقيقية هي أن تعيش حقيقتك، بدلا من أن تمثلها في علاقاتك. أو إن شئتم الدقة، أن نعيشها لا أن نمثلها. نحن نصنع الأكذوبة ونصدقها، وننتظر من الأدب أن يحل المعضلة، كأن الأدب لا بد له من أن يتحدث عن أفراد آخرين غيرنا»[149].

يدعونا السارد - كما يدعو نفسه - إلى الاهتمام بالممارسة عوض التخييل، لتغيير الواقع الذي نتورط فيه جميعنا: «ترون أنني استعمل ضمير الجمع. وهذا دليل على تورطي معكم»[150]. غير أنه يبشر بنوع من الأدب الذي سيطلع بالمهمة التي قصرت عنها الأعمال التي انتقدها، إنه الأدب الرقمي الجامع بين المتعة والوعي، ومن ثم يدعونا إلى تجريبه: «لسنا مضطرين من الآن فصاعدا إلى أن نصدع رؤوسنا بقراءة الحكايات. يتحفنا النص الرقمي بلحظات شاعرية كثيرة، للترفيه والترويح عن النفس، كالموسيقى مثلا، يمكن أن ننسى بها أسئلتنا، ووضعيتنا، ما رأيكم، لنجرب؟»[151].

إنه إغراء يستحق الانخراط فيه، بحيث إننا بمجرد تفعيل رابط «لنجرب»، حتى نعود إلى بداية النص، لنجد أنفسنا أمام الوسيط الأول، أي الصورة الافتتاحية. بهذا، تبدأ مغامرة قراءة جديدة، لكن هذه المرة ستكون أكثر تنظيما، ووعيا بخصائص النص التشكيلية التي بنت دلالة فكرية، تنحو إلى نشر وعي بضرورة الالتزام بالمبادئ، وتجريب ممارسة التغيير، حتى إن كان تغييرا لشكل الأدب من التقليدي إلى الرقمي.

يجب أن نشير في آخر هذا الطرس إلى أنه نص مِيتَا سردي، قدم فيه السارد الخارج حكائي - المتحكم في وسائط النص كلها - نصائح، وتوجيهات، وشروحات لقراءة جديدة متأنية لنص «أطراس»، سيأخذ بها كل قارئ - مستعمل يريد اكتشافه. وفي هذا إبراز لمدى تفاعلية المؤلف الذي وضع بريدا إلكترونيا للتواصل معه.

وإذا كان هذا النص الأخير ميتا سرديا، فهذا يؤكد أن الرابط الذي أدى إليه ميتا سردي بدوره، لا يسهم في ترابط العقد الدلالية للنص، بل يعطي توجيهات لقراءة أفضل. ولعل هذا الاختلاف هو الذي جعل المؤلف الدكتور حسن سرحان يلونه بالأسود، عوض اللون الأزرق الخاص ببقية الروابط.

2 - 9 - شبكة الأفكار

اعتمادا على توالي الوسائط السابقة، أمكننا وضع شبكة فكرية دلالية لنص «أطراس» على الشكل الآتي:

1 - وسيط الصورة التي جعلتنا نفترض أن نص «أطراس» رواية، تنفتح على معطيات سيرذاتية.

2 - وسيط موسيقي أوتوماتيكي، يرافق القراءة من دون توقُّف. فيه إيحاءات حول فضاء الحكي، ودلالته الفكرية الكئيبة.

3 - الوسائط اللسانية النثرية تدل على عقد دلالية، هي: التأمل والشعور بالحيرة عند الهلالي، ثم قراره اعتزال الناس، حين أصبح تجار الانتخابات هم العلية؛ فقد كان صاحب قيم، حافظا لكتاب الله تعالى، يتشابه مع الفلاح الواعي، المسالم، الكاره لتجار الانتخابات، الحالم بمستقبل زاهر لابنه وديع.

4 - الوسيطان الشعريان، الحديث والقديم، العاكسان لحالة الضياع التي يعيشها الهلالي، وتأففه من تخلي الناس عن القيم النبيلة.

5 - الوسيـــط الرياضي الذي يـــدل على خطأ الناس المقصود، لكن الذي يجب تصحيحه مهما كلف الأمر.

6 - وسيط البريد الإلكتروني الذي سيتواصل عبره القارئ - المستعمل للاستفسار عن الخطأ الذي أصر عليه المؤلف، محاولا فهم دلالته.

7 - وسيط الفيديو الذي فضح كل من «سكت؛ لأنه قبض»، خاصة بعد الثورات العربية الأخيرة.

8 - وسيط لساني نثري أخير، هو في حقيقته نص ميتا سردي وجه فيه السارد الخارج حكائي - المتماهي مع المؤلف الحقيقي إن كان نص «أطراس» سيرة ذاتية روائية توجيهات لقارئ - مستعمل النص، تضيء له علاقة الأدب بالواقع، وتعدد الرؤى، مع ترويج لأهمية الأدب الرقمي الممتع، الناشر لفكرة ضرورة ممارسة بطولة حقيقية، دون انتظارها من الأدب دائما.

9 - وسيط هندسي يدل على تعدد الواقعيات، وسجن أصحاب المبادئ والقواعد في إطارات ظاهرة وخفية، أسهم الناس في ترسيخها، بعدم اتحادهم والتقائهم حول فكرة جامعة.

غير أنه من الضروري الإشارة إلى أن الوسيط اللساني يشكل النواة الصلبة لنص «أطراس»؛ لأنه يختزن الأحداث كلها، بشخصياتها الرئيسية، والثانوية، وفضاءاتها الزمكانية. في حين تمظهرت بقية الوسائط الأخرى في شكل توسيعات تفسيرية توضيحية؛ فوسيط الصورة أظهر الفضاء المكاني الذي قد يكون قرية «أركمان» المغربية. والوسيط الموسيقي أعطى نبرة حالكة للأحداث. والوسيطان الشعريان أظهرا الحالة النفسية والفكرية للهلالي. والوسيط الرياضي بين إصرار الناس على الخطأ، مع عدم مواجهته. ووسيط البريد الإلكتروني عزز من السمة التفاعلية التي يمكن أن يبنيها القارئ مع المؤلف. ووسيـــط الفيديـــو عبر عـــن رفض الهلالي بيع الناس مبادئهم مقابل مصالح خاصة. ثم الوسيـــط الهندسي، حيث الدليـــل على اختلاف ميـــولات الناس، وواقعياتهم، وصعوبـــة التقائهم واتحادهم.

2 - 10 - خارطة الإبحار أو الفهرس

اعتمادا على القراءة السابقة، يمكننا وضع خارطة للإبحار في الوسائط السابقة، يمكننا تشبيهها بفهرس خاص بالنص الورقي:

1 - وسيط الصورة.

2 - وسيط الموسيقى.

3 - شقشقة على الشاطئ (نص لساني نثري).

4 - رؤيتك (نص شعري حديث).

(عودة)

5 - نحن (نص رياضي).

(عودة)

6 - تنبجس من جديد (نص شعري قديم).

7 - كنقص القادرين على التمام (النص الرياضي).

(عودة)

8 - تطوح بك الذاكرة بعيدا (نص لساني نثري).

9 - نهائيا (رابط).

10 - دعوة ملغومة (نص لساني نثري).

(تفعيل رابط أشرفت الشمس على المغيب، أو استمرار نحو نص الفيديو).

11 - أشرفت الشمس على المغيب (رابط).

12 - زوايا وأرقام (نص لساني نثري).

(عودة)

13 - وسيط نص الفيديو.

14 - خبز وبرد وأحلام (نص لساني نثري).

15 - البيت (رابط)

16 - الطرس الأخير (نص لساني نثري).

17 - ما هو الخط المستقيم؟(النص الهندسي).

(عودة)

18 - لنجرب.

19 - البريد الإلكتروني.

20 - جدول جديد بهذا الترتيب الجديد للوسائط والروابط.

خاتمة

على الرغم من قصر نص «أطراس»، فقد جاء غنيا بدلالات مكثفة، اختزنتها وسائط اعتبرناها علامات سيميائية مُرمزة. وفي هذا دليل على أن المبدع والناقد الدكتور حسن سرحان أحسن استلهام خصائص الأدب الرقمي في بناء نصه هذا؛ ذلك أنه اختزل حجمه[152]، وكسر نمطية الوسيط اللساني التقليدي وأحاديته، حتى يعبر عن وضعية الواقع العربي المتكلس، نتيجة تحكم كائنات انتخابية، انتهازية في مصير شعوبه الحالمة بالتعبير الحر، والمشاركة السياسية الحقيقية في تدبير أمورها.

وقد تمظهرت هذه الوضعية مع ثلاث شخصيات رئيسية: الأولى منها، مثقف اختار الانعزال والهرب بعيدا، حرصا على مبادئه. والثاني، فلاح طيب مكابد، يحلم بغد أفضل لابنه، وللناس. والثالث، التلميذ وديع الذي ظل مصيره معلقا بين يدي المؤلف - السارد الخارج حكائي، لا ندري ماذا حل به! هل سار على مبادئ أبيه، و«شقشق» بها، مطالبا المجتمع بالالتزام بها؟ أم أنه هدر، ثم خفت، وسكت[153]، بعد أن قبض؟ وهل أسهم في التغيير، ولو بكتابة، و«تطريسٍ»[154] يمحو خيبات الواقع التي كتبها الانتهازيون، والوصوليون؟

لقد أعطى المبدع حسن سرحان للقارئ - المستعمل حرية فهم نصه، والتفاعل معه، حين جاء به غير خطي، غنيا بعلامات سيميائية نثرية، وشعرية، ورياضية، وهندسية، وصورية، ومشهدية، وموسيقية، تنفتح على دلالات كثيرة، حتما ستخلق المتعة، والترويح عن النفس. إنها إمكانات تنضاف إلى مجمل الإمكانات الكفيلة بتحقيق التطلعات والأهداف، وتغيير التناقضات والمفارقات[155] التي امتلأ بها الواقع العربي. بهذا، يدخل نص «أطراس» ضمن مشروع ثقافي طموح - طالما راود مبدعينا ومفكرينا - هو استلهام أفضل الطرق للنهوض بالقطاع الثقافي العربي الذي أصبح يشكو من ركود رهيب، أرجعه البعض إلى هيمنة ثقافة الوسائط الإلكترونية.

غير أننا نرى أن فرصة التغيير تكمن بالضبط هنا، إن جعلنا هذه الوسائط وسيلة للإبداع، والتعبير، والتغيير، وتوجيه ملايين الشباب الذين لا يفارقونها. الأمر رهين فقط بجعلها تعبر عن قضاياهم ومواقفهم، المتمثلة أساسا في العزوف عن السياسة، بسبب تحكم كائنات انتخابية في مجرياتها. وهو ما عبرت عنه رواية «أطراس» بطريقة إبداعية جميلة.

إننا في هذا التفاؤل، نؤكد قدرة الأدب الرقمي على خدمة الإنسان ذاتا، وأدبا، وروحا[156]. كما نعارض بعض المفكرين الذين توجسوا من أمرين: الأول أن يلغي الأدب الرقمي كل ما راكمته نظرية الأدب الورقي. والثاني تكريس هيمنة الوسائل التكنولوجية على مجتمعنا؛ لأنها أنتجت ما أسموه «الحقيقة التكنولوجية» التي تخفي الذات، والمعنى، والحقيقة، وتبدد الواقع الذهني والذوقي المألوف[157]، وذلك عبر الاهتمام بالوسيلة التكنولوجية فقط، دون الرسالة. بل وقد تجعل للأدب والفنون وظائف ديكورية[158]، سلعية، تتخذ الأنساق الثقافية التقليدية، ووسيلة للهيمنة[159].

الهوامش

1 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد 35، 2011، مكناس، ص108.

2 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، العدد 89، الشارقة، مارس 2015، ص51 - 53.

3 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، [د - م]، 2016، ص9.

4 المرجع نفسه، ص10.

5 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص6.

6 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، الخميس، 29 مارس 2018، اطلع عليه يوم 5 أغسطس 2019.
https://ueimag.blogspot.com/2018/03/blog - post_37.html

7 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص17.

8 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.

9 المرجع نفسه.

10 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، مرجع سابق، ص106.

11 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت، 2006، ص21 و22، الهامش الرقم 3.

12 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص19.

13 Ariane Mayer et Serge Bouchardon, «Le sujet numérique : d’une identité narrative a une identité poétique», Revue des Interactions Humaines Médiatisées, Vol 18 - N° 1 / 2017, europia, 2018, p:44.

14 عمر زرفاوي، «السيبرنطيقا والنص المترابط .. قراءة في التحولات المعرفية»، مجلة قراءات، العدد 3، 2011، جامعة بسكرة الجزائرية، ص248.

15 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص23.

16 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص24.

17 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.

18 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، مرجع سابق، ص103 و104.

19 فايزة يخلف، «الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر»، مجلة المخبر، العدد 9، 2013، جامعة بسكرة الجزائرية، ص104.

20 Ariane Mayer et Serge Bouchardon, «le sujet numérique», ibid, p:44, note:1.

21 إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية .. مدخل إلى النقد التفاعلي، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013، ص66.
22 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص22 و23.
23 المرجع نفسه، ص23.
24 المرجع نفسه، ص24.
25 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، مرجع سابق، ص105.
26 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص91.
27 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص19 - 122.
28 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، مرجع سابق، ص105.
29 محمد مريني، «النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي»، مرجع سابق، ص59 و60.
30 عمر زرفاوي، «السيبرنطيقا والنص المترابط .. قراءة في التحولات المعرفية»، مرجع سابق، ص243.
31 حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، الطبعة 3، رام الله، 2018، ص119.
32 المرجع نفسه، ص119.
33 المرجع نفسه، ص122.
34 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
35 المرجع نفسه.
36 إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية .. مدخل إلى النقد التفاعلي، مرجع سابق، ص7.
37 المرجع نفسه، ص125.
38 JEAN Clément , «LA LITTERATURE AU RISQUE DU NUMERIQUE», Document numérique. Volume X - n° X/2001, Laboratoire Paragraphe Université Paris8, P:3.
39 Clara henry, «l 'archivage de la littérature numérique en ligne», diplôme nationale de master, Université de lion, 2018, p:30.
40 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
41 المرجع نفسه.
42 المرجع نفسه.
43 المرجع نفسه.
44 المرجع نفسه.
45 المرجع نفسه.
46 عمر زرفاوي، «السيبرنطيقا والنص المترابط .. قراءة في التحولات المعرفية»، مرجع سابق، ص241.
47 حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، مرجع سابق، ص158.
48 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.

49 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص50.

50 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، مرجع سابق، ص102.

51 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص25.

52 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص93.

53 المرجع نفسه، ص94 و95.

54 Clara henry, «l ’archivage de la littérature numérique en ligne», op.cit, p:6.

55 حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، مرجع سابق، ص10.

56 ليلى عبده شبيلي، «تفاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي»، مجلة كلية العلوم التربوية والإنسانية، العدد 43، أبريل 2019، جامعة بابل، ص400 و401.

57 Jean Clément, «Une Littérature problématique», IN: Serge Bouchardon et autres, Un laboratoire de littératures :Littérature numérique et Internet, éd: open Edition books ,2007, p: 6.

58 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص99.

59 المرجع نفسه، ص102.

60 لطيفة الحبي، «قراءة في نص أطراس للمبدع حسن سرحان»، مدونة الثقافة المغربية الإلكترونية، الأحد 21 يناير 2018، اطلع عليه يوم 3 سبتمبر، 2019،
http://attakafalmaghribia.blogspot.com/201801//blog-post_672.html

61 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص103 و104.

62 إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية .. مدخل إلى النقد التفاعلي، مرجع سابق، ص15.

63 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص144 و145.

64 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص7.

65 إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية .. مدخل إلى النقد التفاعلي، ومرجع سابق، ص93.

66 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص141.

67 المرجع نفسه، ص141.

68 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.

69 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي؟»، مرجع سابق، ص107.

70 Marcello Vitali-Rosati, «La littérature numérique, existe-t-elle?», , Digital Studies / Le champ numérique, 2015, http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289356/,p:2.

71 سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت، 2005، ص259.

72 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص155 و156.

73 زهور كرام، الأدب الرقمي .. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر، القاهرة، 2009، ص39.
74 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص156.
75 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص51 و52.
76 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
77 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص57.
78 ليلى عبده شبيلي، «تفاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي»، مرجع سابق، ص387.
79 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص73.
80 فايزة يخلف، «الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر»، مرجع سابق، ص109.
81 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص19.
82 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص30.
83 عمر زرفاوي، «السيبرنطيقا والنص المترابط .. قراءة في التحولات المعرفية»، مرجع سابق، ص244.
84 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص112 و113.
85 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص36.
86 المرجع نفسه، ص36.
87 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص34.
88 فايزة يخلف، «الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر»، مرجع سابق، ص104.
89 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص25.
90 إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية .. مدخل إلى النقد التفاعلي، مرجع سابق، ص66.
91 المرجع نفسه، ص142.
92 فيليب بوطز، «ما الأدب الرقمي»، مرجع سابق، ص109.
93 Bertrand Gervais et Alexandra saemmer, «Esthétiques numériques textes, structures, figures», protée volume 39, numéro 1 , printemps 2011, p:6
94 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص148.
95 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
96 المرجع نفسه.
97 المرجع نفسه.
98 المرجع نفسه.
99 المرجع نفسه.
100 المرجع نفسه.
101 المرجع نفسه.
102 المرجع نفسه.

103 المرجع نفسه.
104 المرجع نفسه.
105 المرجع نفسه.
106 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص12.
107 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
108 المرجع نفسه.
109 المرجع نفسه.
110 المرجع نفسه.
111 المرجع نفسه.
112 محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص56.
113 المرجع نفسه، 55.
114 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
115 جميل الحمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص116.
116 سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص172 و173.
117 حسن سرحان، «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مرجع سابق.
118 المرجع نفسه.
119 المرجع نفسه.
120 المرجع نفسه.
121 المرجع نفسه.
122 لطيفة الحبي، «قراءة في نص أطراس للمبدع حسن سرحان»، مرجع سابق.
123 المرجع نفسه.
124 المرجع نفسه.
125 المرجع نفسه.
126 حسن سرحان، «أطراس»، (نص رقمي)، http://www.mediafire.com/file/147lkm70_5r0x914/%D8%A3%D8%B7%D7%B1%D8%A7%D8%A7%D8%B3.rar.
127 المصدر نفسه.
128 المصدر نفسه.
129 المصدر نفسه.
130 عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، مادة: أبو زيد الهلالي.
131 حسن سرحان، أطراس، مصدر سابق.

132 المصدر نفسه.
133 المصدر نفسه.
134 المصدر نفسه.
135 المصدر نفسه.
136 المصدر نفسه.
137 المصدر نفسه.
138 المصدر نفسه.
139 المصدر نفسه.
140 المصدر نفسه.
141 كلود عبيد، الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013، ص107.
142 المرجع نفسه، ص115.
143 المرجع نفسه، ص81.
144 المرجع نفسه، ص91.
145 المرجع نفسه، ص119.
146 المرجع نفسه، ص73.
147 المرجع نفسه، ص63.
148 حسن سرحان، «أطراس»، مصدر سابق.
149 المصدر نفسه.
150 المصدر نفسه.
151 المصدر نفسه.
152 فايزة يخلف، «الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر»، مرجع سابق، ص104.
153 الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005، مادة: شقشق.
154 المرجع نفسه، مادة: طرس.
155 لطيفة الحبي، «قراءة في نص أطراس للمبدع حسن سرحان»، مرجع سابق.
156 فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص109.
157 عبدالله الغذامي، النقد الثقافي .. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، 2005، ص28.
158 نبيل علي، العرب وعصر التكنولوجيا، عالم المعرفة، العدد 184، الكويت، أبريل 1994، ص268.
159 عبدالله الغذامي، مقدمة، في فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص7 و8.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- **سرحان. حسن، «أطراس»**، (نص رقمي)،
http://www.mediafire.com/file/147lkm70_5r0x914/%D8%A3%D8%B7%D7%B1%D8%A7%D8%A7%D8%B3.rar.

ثانيا: المراجع

- **البريكي. فاطمة،** مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت، 2006.
- **الحمداوي. جميل،** الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، [د - م]، 2016.
- **الخطيب. حسام،** الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، الطبعة 3، رام الله، 2018.
- **الغذامي. عبدالله،** النقد الثقافي .. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، 2005.
- **الفيروزآبادي،** القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005.
- **عبيد. كلود،** الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013.
- **علي. نبيل،** العرب وعصر التكنولوجيا، عالم المعرفة، العدد 184، الكويت، أبريل 1994.
- **كرام. زهور،** الأدب الرقمي .. أسئلة ثقافية، وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر، القاهرة، 2009.
- **مريني. محمد،** النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، العدد 89، الشارقة، مارس 2015.
- **ملحم. إبراهيم أحمد،** الأدب والتقنية .. مدخل إلى النقد التفاعلي، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013.
- **يقطين. سعيد،** من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت، 2005.

● **يونس. عبدالحميد**، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، 1983.

● **Clément Jean,** «La littérature au risque du numérique», document numérique, Volume X - n° X/2001, Laboratoire Paragraphe, Université Paris8.

● **Clément Jean,** «Une Littérature problématique», in: Serge Bouchardon et autres, Un laboratoire de littératures :Littérature numérique et Internet, éd: open Edition books ,2007.

● **Gervais Bertrand et saemmer Alexandra,** «Esthétiques numériques: textes, structures, figures», protée volume 39, numéro 1, printemps 2011.

● **Henry Clara**، l' archivage de la littérature numérique en ligne, diplôme nationale de master, Université de lion, 2018.

● **Mayer Ariane et Bouchardon Serge,** «Le sujet numérique : d'une identité narrative a une identité poétique», Revue des Interactions Humaines Médiatisées, Vol 18 - N° 1 / 2017, europia, 2018.

ثالثا: المقالات الورقية

● **بوطز. فيليب**، «ما الأدب الرقمي؟»، ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد 35، 2011، مكناس.

● **زرفاوي. عمر**، «السيبرنطيقا والنص المترابط .. قراءة في التحولات المعرفية»، مجلة قراءات، العدد 3، 2011، جامعة بسكرة الجزائرية.

● **شبيلي. ليلى عبده**، «تفاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي»، مجلة كلية العلوم التربوية والإنسانية، العدد 43، أبريل 2019، جامعة بابل.

● **يخلف. فايزة**، «الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر»، مجلة المخبر، العدد 9، 2013، جامعة بسكرة الجزائرية.

رابعا: المقالات الإلكترونية

● **الحبي. لطيفة،** «قراءة في نص أطراس للمبدع حسن سرحان»، مدونة الثقافة المغربية الإلكترونية، الأحد 21 يناير 2018، اطلع عليه يوم 3 سبتمبر 2019.
http://attakafalmaghribia.blogspot.com/201801//blog-post_672.html

● **سرحان. حسن،** «الأدب الرقمي .. الجهاز المفهومي وآليات الاشتغال»، مجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، الخميس، 29 مارس 2018، اطلع عليه يوم: 5 أغسطس 2019.
https://ueimag.blogspot.com/201803//blog-post_37.html

● **Rosati- Vitali Marcello,** «La littérature numérique, existe-t-elle?», Digital Studies / Le champ numérique,2015, http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289356/

تأسيس الخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة...»

أ. سلمان الحساني *

لا يخفى على أحد، من الباحثين في الأدب العربي والدارسين له، أن الكتابة في الثقافة العربية تطورت بفعل إسهام العديد من العوامل التاريخية والعلمية والثقافية والدينية وغير ذلك، كما عرفت تبلورًا كبيرًا في نموذجها الحالي، من خلال تجاوزها المرحلة الشفهية والمرحلة الكتابية، وصولًا إلى المرحلة الرقمية، غير أن المحتوى عرف تشظيًّا كبيرًا من خلال تفرعه من الشعر إلى مختلف الأنماط التعبيرية عن الشعور والفكر. وبالموازاة مع الدينامية الإبداعية التي عرفتها الثقافة العربية القديمة، نشأت الكتابة النقدية محددة أجناس الأدب الشعرية والنثرية، والأهداف الإنسانية للأدب وقيمة الوجوه البلاغية، والتفصيل في قضايا أدبية كاللفظ والمعنى[1]. ونظرًا إلى اتساع الإطار التاريخي للنقد العربي القديم، يقسمه أحمد أمين في موسوعته إلى ثلاث مراحل، هي: العصر الجاهلي والعصر الأموي والعصر العباسي، مع مراعاة أهم ما تطرق إليه النقد من قضايا تهم الأدب وترقى بالذوق العربي[2]. وقد كانت الدراسات النقدية إلى حدود اللحظة التاريخية القديمة - كما رتبها الباحثون - في عمر النقد القديم مختلطة ومتنوعة؛ حيث «سادها كثير من الاضطراب الذي جرت إليه الرغبة الملحة في إظهار البراعة والتفوق على الآخرين»[3]، الشيء الذي أسقط النقد الأدبي في نكسةٍ معرفيةٍ احتاجت إلى وقت طويل حتى يلتحق بركب النقد الذي تطور عن الغرب، من بودمر وبرينتجر إلى حدود اللحظ الراهنة[4].

* باحث وأكاديمي من المملكة المغربية.

ويهمنا هنا أن نشير إلى التطور الكبير الذي عرفه حقل النقد الأدبي في فرنسا، بداية من سانت بيف ومرورًا بـموريس بلانشو، ووصولًا إلى نقاد ما بعد الحداثة[5]، حيث نسجل استفادة النقد العربي - عامة والمغربي خاصة - من هذه الثورة المعرفية والتطور النقدي الكبير. ولعل الكاتب المغربي عبدالفتاح كيليطو من أبرز القارئين للأدب ونقاده في المرحلة المعاصرة، والذين استفادوا من التجديد والتراكم الكبيرين في الساحة النقدية الفرنسية، كما يحكي في «الأدب والغرابة»[6]. وقد ذكر جان بيير كوفل[7]، متحدثا عن سيرة كيليطو، أنه في البداية كان تلميذا مُجدًّا بفضل عقوبات كثيرة، وأكمل دراسته الثانوية في مدرسة مولاي يوسف بالرباط؛ حيث زاوج بين المدرسة والكُتَّاب لحفظ القرآن وإحكام قراءته؛ الشيء الذي جعل تكوينه كلاسيكيًّا من خلال قراءته للقدماء والقروسطويين والكتاب الفرنسيين القدماء، ثم إن مزاوجته بين قراءة النصوص الأدبية العربية والفرنسية القديمتين جعلته مزدوج اللسان وثنائي اللغة في محاضراته وكتاباته[8]. ومن جانب آخر، تقدم مارينا وارنر تفاصيل عن الكاتب عبدالفتاح كيليطو، تقول عنه: «ولد كيليطو سنة 1945، وترعرع في العاصمة الرباط، وكان المغرب حينئذ تحت الحماية الفرنسية. تعلم الفرنسية في سِنِّ السابعة، وهي لغة لم يكن يعرفها والداه»[9]. وعن بداية علاقته بالأدب تقول: «بالنسبة إلى الصغير كيليطو، كانت الثقافة تحمل في تلك الأيام، وبصفة حاسمة، لونًا فرنسيًّا. ويعني الخضوع للاستعمار أن الأدب لم يكن - لفترة طويلة - يعتبر في الشرق الأوسط وفي شمال أفريقيا ذا قيمة إلا إذا وقع تحت طائلة التقليد الأوروبي»[10]. وقد كان قارئا نهما في اللغة الفرنسية، يذكر هذا في حوار له مع مصطفى الرزرازي، يقول فيه: «إذا أردت أن تفهم كتابة مؤلف فعليك أن تسأله عن دراسته الابتدائية، لأنها مرحلة حاسمة، وفيها يتحدد كل شيء. كنا ندرس اللغتين يوميا، خمس ساعات للفرنسية وساعتين للعربية»[11]؛ مما دفع الكاتب عبدالفتاح كيليطو إلى قراءة الأدب الفرنسي والاستفادة منه، وتأثر حينها بمكتبة أوروبية فرنسية - وغير فرنسية - كبيرة، وكان على رأس من تأثر بهم: فاير بوند وجاك دريدا وتزيفتان تودوروف ورولان بارت وجاستون باشلار وغيرهم كثيرون... ذلك أنه «يهتم بالقراءة كثيرا، لدرجة أنه من الممكن تحديد أنماط كثيرة من القراءة لديه»[12]، نظرا إلى أنه قارئ نهم وكاتب غزير الإنتاج.

وكان أول ما نشره دراسات بنيوية في الأدب العربي، ثم درس التراث العربي من جانب السرديات والنثر القديم، لينطلق بعد ذلك في مناقشة قضايا لغوية متعلقة بالازدواجية اللغوية والأحادية، ومدى استفادة الثقافات من بعضها[13]، وتلاقحها وتفاعلها. والكاتب إلى جانب كونه ناقدًا بارعًا، كما يصفه البعض، فهو أديب كما يصف نفسه[14]؛ حيث كتب رواية «خصومة الصور»، وأقصوصات أخرى[15]، وكتب رواية «أنبئوني بالرؤيا»[16] بعدها؛ لكن الملاحظ أنه ناقد وباحث

أكثر من كونه أديبا مبدعًا، أي أنه ضمن النقاد المبدعين[17]، وليس ضمن المبدعين النقاد؛ نظرًا إلى علو صرحه النقدي على محاولته الإبداعية، على الرغم من أن بعض الدارسين لأعمال عبدالفتاح كيليطو يتفقون على «استحالة وضع أعمال كيليطو ضمن تصنيف أجناسيّ محدد. والظاهر أن فرادة إبداع كيليطو تكمن في هذه النقطة بالذات، أنه يتجاوز الحدود الأجناسية المتداولة ويؤسس لِجنسٍ أدبيٍّ فريد»[18]، وهذا ما يجعل كتابات كيليطو قوية، وحية وسط القراء.

وفيما يتعلق بجانب آخر من جوانب الكاتب المغربي عبدالفتاح كيليطو، يلاحظ القارئ لكتاباته - بحرص واهتمام - أنه يعيش حداثة نقدية وينسلخ عن العلمية، وسيتضح هذا في متن هذا البحث؛ ذلك أن ما يكتبه لا يخضع لـمنطق ضيق خاضع لعقيدة منهجية ومتشبث بشبكة مفهومية صارمة؛ لأنه برز كاتبا في مرحلة وُسمت بالمرحلة ما بعد الكولونيالية، غير أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن هذه الأخيرة - وعلاوة على التميز الذي عادة ما يقيمه البعض بينها وبين الاستعمار - تندرج ضمن نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي[19]؛ لأن كيليطو ولد وتعلم الأدب في مرحلة الاستعمار بالمغرب من جهة، ولأنها تتصل بالنقد الأدبي والثقافي - الذي يمارسه كيليطو - من جهة أخرى؛ مما دفع كاتبنا إلى تبني نمط كتابي متفرد بأسلوبه وموضوعه، ولم يهتم بأزمة النقد العربي كما فعل محمد مندور[20]؛ لأنه اختار أن يكون أديبًا، على أن يكون ناقدًا أو مثقفًا كما يطلق عليه[21]؛ لأن الناقد - اليوم - يتكلف الولاء للمناهج والمقاربات، وهذا ما لا يقبله، ولأن المثقف «يتحرك في مجال صعب ومعقد، مجال لا يمكن الاطمئنان إلى رصده أو فك مداخله أو مغاليقه، وبالقدر ذاته لا يمكن التكهن بخلاصاته ومخرجاته»[22]، بتعبير الناقد الثقافي يحيى بن الوليد.

واستمرارًا في الهروب من المسؤولية العلمية الثقيلة، يعتبر نفسه باحثًا وليس ناقدًا، ذلك أن جوابه عن سؤال: أين يتموضع عبدالفتاح كيليطو في علاقته بالنص الأدبي والثقافي؟ هو: «في موضع الباحث، ذلك أن النقد، بمعنى الحكم على الأعمال الأدبية وتمييز الغث من السمين، وإنارة آفاق الكتابة، لا يمكن أن ينصب إلا على الأعمال المعاصرة للناقد، عند صدورها أو بعد صدورها بقليل»[23]. ولأن «النقد هو فن تمييز الأساليب»[24]، فإن كتابات كيليطو لا تتصف بذلك، بل تنحو نحو البساطة عن قصد واضح، وفي ذلك يقول بشكل مباشر من دون الحاجة إلى التلميح: «أضع أمام ناظري حين أكتب بالعربية (وأيضا بالفرنسية) القارئ العام، وأحذر من شيء لا أريد أن أقع فيه وهو استعمال الكلمات التي لا يفهمها إلا المختصّون؛ فأنا ليس لي اختصاص، فأصحاب الاختصاص فيما بينهم لهم كلماتهم ومصطلحاتهم وأفقهم... إلخ، أمّا أنا فأخاطب القارئ العام، فلهذا أتجنّب مصطلحات من نوع «الحداثة» و«البنيوية»، أتجنّب الكلمات التي لا يفهمها إلاّ

أهل الاختصاص. وهناك مسألة القراءة؛ من سيقرأني؟ وكيف أجعله يقرأني؟ ثمّ إنّ هناك شيئا آخر، وهو أنّ المصطلحات العلمية تتقادم مع مرور الزمن، فتُنسى ويُنسى مفهومها ومعناها، فإذا بك تجرّ معك هذه المصطلحات العلمية، بينما هي تتبدّل كلّ عشرين سنة. كلّ عشرين سنة تؤسَّس مدرسة جديدة وهكذا، لذا أحاول أن أنقذ ما أكتبه بأن أستعمل الكلام العام الذي يفهمه كلّ قارئ. وهكذا أضمن لكتاباتي شيئًا من الدّوام والقراءة، فهناك كلام يرهبني ويخيفني، مثلا: «هرمنيوطيقا»، فطبعا بالنسبة إلى المختصين يعود هذا المصطلح إلى هذه المدرسة أو تلك، إلى هذا المنظّر أو ذاك، ولكن بالنسبة إلى القارئ العام لماذا ستستعمل كلمة «هرمنيوطيقا» عوض «تفسير» مثلا؟ هذا لا يجوز للقارئ العام، ولكن كما قلت فإنّ الأمر يختلف عندما يكون الكاتب مختصا في علم من العلوم، فهذه مسألة أخرى»(25). موضحا، في هذا الجانب، عمق تفكيره من جهة، وبساطة كتاباته، على الرغم من أنها تفتن القارئ كما يظهر. وهروبا من ضيق المناهج والمقاربات، يبدو نقده - البسيط بزعمه - أيديولوجيًّا غير مكتف بالنظر في الموضوع، بل متجاوزًا ذلك إلى المضمون؛ أي إلى ما يفرغ فيه الأديب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر.

انطلاقًا من هذا التوضيح الذي يقدمه كيليطو بشأن كتابته، نلاحظ أنه يخرج من الفهم البنيوي للأدب، اعتبارًا من أن معرفة هذا الأخير «ليست غايةً لذاتها، بل هي إحدى السبل الأكيدة التي تقود إلى اكتمال كل إنسان»(26)، ولذلك لا حاجة إلى تعقيد دراسة الأدب مادام ليس غاية تطلب، كما يعتقد تزيفتان تودوروف، أحد النقاد الفرنسيين الذين تأثر بهم عبدالفتاح كيليطو.

وعلى الرغم من ذلك، فإن كيليطو لا يصل إلى الأدب الملتزم، كما كان في السابق، خصوصًا في المشرق العربي؛ حيث كثرت الدعوة إلى الأدب الملتزم الذي يحارب الذاتية والانعزالية والهرب، ويدعو إلى أن يواجه مشكلات العصر ومحن الناس(27)؛ الشيء الذي جعل الأدب الذي يكتبه كيليطو في مستوى خاص من النقاش البعيد عن مشكلات العصر والمنغمس في مناقشة القضايا الأدبية والفكرية والثقافية العربية والأوروبية، ومحاورة النصوص الأدبية الكلاسيكية العربية والغربية.

وفي خضم هذا النقاش حول الأدب ونقده في الثقافة العربية، ومساهمة عبدالفتاح كيليطو بتجربته الخاصة، يذكرنا أحد الباحثين أن النقد الأدبي في السنوات العشرين الأخيرة - التي عرفت أزهى مراحل كيليطو الإبداعية - اتجه إلى بلورة موقف مخالف للذاتية، وداعٍ إلى النمذجة واستيحاء صرامة علوم اللغة، وهو ما أذن بتحول جذري في مفهومه ووظيفته(28). ولمزيد من التوضيح، نميز بين النقد الأدبي والنظرية الأدبية؛ فالنقد الأدبي هو الحكم على الأعمال الأدبية وتمييز الجيد منها عن الرديء، وتنضوي تحت لوائه الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية

نفسها، أما النظرية الأدبية فتدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره[29]. ولأن عملنا لا ينصب على بناء المفاهيم وتمييزها عن بعضها، بل نحاول البحث عن مُستَقَرٍّ كتابي لعبدالفتاح كيليطو، والملاحظ أنه ينتمي إلى حركة الكتابة الحرة، تلك الكتابة المتحررة من كل القيود، والكاتب - فيها - لا ينطلق من لحظة الصفر للكتابة، وهو ضد الجمهور وبفضله، ومنه، تستمد كتابة - كيليطو - غناها وفقرها، رفعتها ووضاعتها، ذيوعها وعزلتها[30].

ولعل موقعه في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب والعالم العربي يحتل مكانة جد مهمة؛ نظرًا إلى براعته في قراءة النصوص الأدبية الكلاسيكية، وانفتاحه على النقد الغربي. وليس غريبًا أن يرتبط كيليطو - الباحث المغربي - بالأدب العربي القديم؛ إذ لا غرو أن «ثقافة المغرب هي جزءٌ أصيلٌ ومكملٌ لمجموع الثقافة في قديمها وحديثها واستمراريتها، عربية بالأساس، في المغرب والجزائر وتونس»[31]؛ إذ لا انفصال للثقافة العربية بالمغرب عن المشرق، ولذلك نرى كيليطو قارئًا نهمًا وباحثًا مواكبًا لكل التطورات الأدبية في الثقافة العربية بنقده الفريد؛ حيث إن «النقد الأدبي في المغرب الحديث خضع ويخضع للصعوبات والعثرات التي رافقت ظهور الأجناس الأدبية الحديثة»[32]، وهذه طبيعة كل من الأدب والنقد.

وبعد هذا التأطير العام، وتأسيسًا عليه، سنشتغل في بحثنا هذا حول الخلفية المعرفية التي تؤسس الخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو. وقبل تفصيلنا في الموضوع، نرى ضرورة الوقوف عند المفاهيم المركزية التي سنبني بها دراستنا، وتتمثل أساسا فيما يلي:

1 - الخطاب النقدي

الخطاب كما هو معروف في الأوساط اللسانية، هو انتقال النص من مرحلة الكمون إلى مرحلة الإقراء والتحليل والنقاش، وهو «شكلُ أو أسلوب التعبير أو الاتصال»[33]، كما يُعرِّفه البعض. ومن زاويةٍ أخرى، يعرفه الأكاديمي سعيد علوش بكونه مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي، يحدده اللساني بينيفيست في استيعاب اللغة عند الإنسان المتكلم، ومن جانبٍ آخر، يمتلك الخطاب الأدبي أبعادًا شاعريةً، تميزه عن الخطابات الأخرى[34]، ومنها التخييل وخرق اللغة اليومية المتداولة وجمالية التعبير. ويتخذ الخطاب أنواعًا متعددةً، منها الخطاب العلمي والخطاب الفكري والخطاب الأدبي والخطاب الثقافي والخطاب النقدي؛ ولعل عملنا هنا ينصب حول الخطاب النقدي الذي «لا ينفصل عن الوجود الإنساني في صيرورته الدائمة، لذلك ينفتح دائمًا على التجديد»[35]. ونشير هنا إلى أن الخطاب النقدي ليس هو نقد النقد الذي «يسعى إلى أن يكون علمًا أو - على الأصح - معرفة علمية خاصة، تتولى التفكير في الطريقة

التي يتم بها التفكير في الأدب»[36]. بينما يذهب الناقد الثقافي يحيى بن الوليد إلى كون نقد النقد مستوى من مستويات الخطاب النقدي، لأنه يستفيد من مناهج النقد ذات الصلة بالعلوم الإنسانية[37]؛ وبالتالي، فإن الخطاب النقدي متداخل مع العديد من المفاهيم القريبة منه، ولعله مركزها الرئيس.

ويهمنا في هذا الفهوم، أن الخطاب النقدي هو نص صارم بعيد عن الشاعرية وجمال الأسلوب، ويقدم معرفة أدبية غنية، وهو إلى جانب هذا، قابل للنقاش والدعم والتقويم، ونعتبر ما يكتبه عبدالفتاح كيليطو ضمن الخطاب النقدي، لا المشروع العلمي؛ لأن هذا الأخير له كتابات متنوعة - إذا ما أمكننا تصنيفها - تصب في حقل الأدب والنقد العربيين، وفي كل مرة يُسهم الكاتب بكتاب في قضية أو مجموعة من القضايا المرتبطة بالأدب الكلاسيكي خاصة، وفي هذا الصدد، يجيب كيليطو عن سؤال سبب تفوقه، فيقول مباشرة: «صدفة القراءة والندوات»[38]، والواضح هنا أنه لا يشتغل على مشروع علمي محدد بدقة مسبقا.

وعليه، سنخوض - في غمار هذه الدراسة - مغامرةً معرفيةً، تتحدد بالأساس في دراسة الخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو، وما يحمله هذا الاسم من حمولةٍ فكريةٍ في مجال الأدب، وما يحمله من قوة رمزية في حقل الأدب بالعالم العربي، متنقلين بين أعماله النقدية والإبداعية.

2 - المعرفة

من المفاهيم الأكثر ذيوعًا وانتشارًا في الأوساط العلمية للعلوم الإنسانية، يتخذ مفهوم المعرفة تعريفات كثيرة موزعة على العديد من المجالات والحقول البحثية؛ ففي اللغة، نجد المعرفة مأخوذة من مادة (ع ر ف)؛ وعَرَفَهُ: علمه، فهو عارف وعريف وعروفة، وقرأ الكسائي قوله تعالى في سورة التحريم: «عَرَفَ بَعْضَهُ»، أي جازى حفصة - رضي الله تعالى عنها - ببعض ما فعلت، أو معناه أقرّ ببعضه وأعرض عن بعض، ومنه: أنا أعرف المحسن والمسيء، أي: لا يخفى علي ذلك ولا مقابلته بما يوافقه، والعِرفة: المعرفة، والمعرفة كمرحلة، والتعريف الإعلام، وتعرفت ما عندك: تطلبت حتى عرفت، ويقال: ائته فاستعرف إليه حتى يعرفك، وتعارفوا، أي: عرف بعضهم بعضا[39]. والمعرفة عند النحاة هي «الاسم الدال على معين محدد»[40].

غير أن تعريف هذا المفهوم عند الفلاسفة مختلف عنه عند اللغويين؛ فالمعرفة هي تفسير انطباع حسي كما يحددها فلمينج وكالدروود[41]، وتبرز - هذه الأخيرة - إيحاءات الجاهزية والثبات في استعمالنا الحالي للمعرفة في الطريقة التي نفكر فيها بالمعرفة كمعلومات أو معطيات يمكن حفظها واستعادتها كما يعتقد البعض[42]. ويعتبر التهانوي المعرفة إدراكًا للأشياء وتصورها،

ولها عند القدماء معان كثيرة، منها أنها إدراك الشيء بإحدى الحواس، ومنها العلم المطلق، تصورًا كان أو تصديقًا، ومنها إدراك الجزئي، سواء أكان مفهومًا جزئيًّا أو حكمًا جزئيًّا، ومنها إدراك الجزئي عن دليل، ومنها الإدراك الذي بعد الجهل. وفرق القدماء - أيضًا - بين المعرفة والعلم، فقالوا إن المعرفة هي إدراك الجزئي، والعلم إدراك الكلي[43]. والحق أن كل علمٍ معرفة، وليست كل معرفةٍ علمًا؛ لأن العلم أكبر من المعرفة. وأما هذه الأخيرة عند المحدثين فهي الفعل العقلي الذي يتم به حصول صورة الشيء في الذهن، سواء كان مصحوبًا بالانفعال أو غير مصحوب به من جهة، وهي الفعل العقلي الذي يتم به النفوذ إلى جوهر الموضوع لتفهم حقيقته من جهة ثانية، وهي المضمون من جهة ثالثة[44].

وكثيرًا ما يُقصد بالمعرفة المضمون والنتيجة، وهي كثيرةٌ ومتعددةٌ؛ منها المعرفة الصوفية التي لا تقبل الشك، ومنها المعرفة الأدبية التي لا تجمع الآداب وفنونها ومعاييرها، ومنها المعرفة النقدية المهتمة بالنقد الأدبي والثقافي والدراسات النقدية ونظرية الأدب والمناهج والمقاربات والمفاهيم والمبادئ المرتبطة بحقل النقد، والمعرفة الثقافية، ويسميها الأكاديمي إدريس الخطاب «علوم الثقافة»، نظرًا إلى تداخل العديد من الحقول الإنسانية فيها، وهي تجمعٌ عِلميٌّ يربط بين العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة، وتهدف إلى دراسة الثقافات ومحاولة تفسير تكوين النوع البشري، إلى جانب هذا، فهي تدرس كلا من الإثنيات (المجموعات البشرية) والأفراد، وتعمل بشكل أساسي على التفكير في تطور اللغة والسيميائيات[45].

ويهمنا في هذه الدراسة، أن نشتغل بمفهوم المعرفة من زاوية المقاربة الأدبية والنقدية والثقافية؛ ذلك أن الكاتب عبدالفتاح كيليطو ينتج معرفةً أدبيةً نقديةً، وتدور في فلك الثقافة العربية، متنقلًا بين الأدب الكلاسيكي والأدب الغربي.

3 - التأويل

ولعل أهم مفهوم في هذا البحث هو «التأويل»، فهو الغاية عندنا، والوسيلة عند كيليطو في تحليل النصوص والخطابات الأدبية، إن تعريف هذا المفهوم يأخذ أنحاء عديدة وأبعادًا متنوعة، تختلف باختلاف التيارات الفكرية والتخصصات العلمية والفكرية، وسنحاول عرض تحديدات هذا المفهوم انطلاقًا من التحديد اللغوي ومرورًا بالتحديد المعجمي، وصولًا إلى تحديده عند المتخصصين، سواء تعلق الأمر بالبحث في حقل الأدب أو الفلسفة. والجدير بالذكر أن التأويل في اللغة مأخوذ من مادة (أ و ل)، و«أوّل الكلام تأويلا، وتأوّله تدبره وقدّره وفسّره، والتأويل عبارة الرؤيا، وبقلة طيبة الريح من باب التنبيت»[46]. وفي لسان العرب نجد ابن منظور يعرفه بقوله:

إن التأويل الرجوع، آل الشيء يؤول أولا ومآلا رجع. وآل إليه الشيء رجعه. وآلت إليه ارتددت، وقوله عز وجل في سورة يونس (الآية 39) «وَلَـمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ»، أي لم يكن معهم علم تأويله. وسئل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل التغيير والمعنى واحد[47]. وإلى جانب التأويل، نجد مرادفا له هو «التفسير»، وعنه يقول ابن منظور - أيضا - في لسان العرب إن التفسير والـتأويل والمعنى واحد، وقوله عز وجل «وأحسنَ تفسيرًا» الفسر: كشف المغطى، والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل، والتأويل، رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر، واستفسرته كذا، أي سألته أن يفسره لي[48].

والتأويل في الاصطلاح - كما اعتبره أصحاب المعاجم - هو «تفسير وشرح وتوضيح مغزى وأهمية ودلالة نص ما»[49]، أو هو «تفسير ما في نص ما من غموض بحيث يبدو واضحًا جليًّا ذا دلالةٍ يدركها الناس، وهو إعطاء معنى معين لنص ما، أو دلالة لحدث، أو قول لا تبدو فيه الدلالة للوهلة الأولى»[50]. ويرى سعيد علوش في معجمه أن التأويل يعتمد على تفسير النص وبحث معناه، وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغة ثانيةٍ وثالثةٍ[51]، ويعني مفهومنا هذا عند علماء اللاهوت تفسير الكتب المقدسة تفسيرا رمزيا أو مجازيا، بهدف الكشف عن المعاني الخفية، وفي الشريعة إخراج النص من دلالته الظاهرية إلى دلالته الباطنية بطريق التأويل، فالظاهر هو الصور والأمثال المضروبة للمعاني، والباطن هو المعاني الخفية التي لا تتضح إلا لأهل البرهان. والـتأويل عند الفيلسوف ليبنز مرادفٌ للاستقراء؛ أي البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى، وهي «الله»، وما يسميه الفيلسوف استقراءً يسميه اللاهوتي تأويلًا، والغرض من الطريقتين معا هو معرفة بواطن الأشياء[52]. ويربط بعض الباحثين الـتأويل بمفهوم الاكتشاف، وهو علم البحث عن الأشياء وتأويلها[53]. إلا أن هذا الربط نسبيٌّ وليس مُطلقا.

ولعل أصول التأويل تعود إلى التأويلية الإسكندرية، والـتأويلية اليهودية المسيحية، والتأويلية المسيحية البطركية، والفيلولوجيتين الكلاسيكية والهرمنيوطيقية الدينية في عصر النهضة، ثم التأويلية الكتابية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لتصل التأويلية إلى مرحلة الرومانسية، من خلال العلم الرومانسي وقراءة النصوص وفهمها وتحقيق معانيها، كما شهدت مرحلة مهمة في مسار صيرورتها، هي مرحلة تأويلية الفيلسوف فريدريك شلايرماخر، لتصل في الأخير - قبل التأويلية المعاصرة - إلى التأويلية العضوائية[54]. ويعتبر الفيلسوف هانز جورج جادامير أن «دلالة البحث التأويلي هي الكشف عن معجزة الفهم وليس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات»[55]، ووفق بول ريكور فالتأويل هو عمل الفكر الذي يتمثل في فك شفرة المعنى المتخفي (الدلالة) خلف المعنى الظاهر، فالدلالة تستضمر دائمًا مظهرًا عقلانيًّا، أما المعنى فهو المحور الثابت الذي لا يلحقه التغيير من جراء

هذه العلاقة، والأفق الذي يمنح عمقا لهذه الاستنتاجات حول المعنى النصي هو الأفق الباطني، وهو ثابت ومتناسق، وهدف المؤول هو أن يحدد بقدر من الثقة هذا الأفق النصي بالموازاة مع أفق الكاتب(56). ولعل فعل التأويل «هو فعل قائم على عنف يمارسه المسؤول عن النص»(57). ومن جانب آخر، يذهب أمبرتو إيكو إلى افتراض وجوب التأويل، فإن التأويل سينصب - بشكل أساسي - على شيء يجب أن يتم الكشف عنه في مكان ما، وبمعنى ما، أن نحترم هذا الشيء المؤول(58).

وبخصوص الباحثين العرب المحدثين، فإن لهم آراء وتعليقات حول مفهوم التأويل، فالأكاديمي عبدالرحيم جيران يرى أن التأويل الجمالي لا يقوم على سؤال الفهم (ما القصد من النص؟)، بقدر ما يقوم على سؤال كيفية الفهم (كيف يصاغ فهم النص؟)(59)، ويرى - من جانب آخر - أن التأويليات تعد اقتراحا مهما في مجال فهم النصوص المكتوبة، لا الشفهية، لأنها تتعامل مع المدون الذي يتضمن التاريخ في صلبه(60). ويقترح الباحث عبدالرحيم التمارة تصورًا تأويليًّا عن طريق الحكاية، من خلال المجال والفعل والذات، قصد الاستناد إلى الحكاية لبناء الدلالات والأبعاد(61). ومن جانب آخر، يقترح الباحث عبداللطيف محفوظ تأويلًا سيميائيًّا من خلال الانفعال لدراسة النصوص(62). ويعتبر الباحث أدراوي العياشي أن التأويل «ليس ظاهرة مستحدثة في تاريخ المعرفة الإنسانية، وإنما هو راسخ على مر مراحل تجربة التفكير الإنساني في تجلياته ومنعطفاته، كما في لحظات استقراره وسكونه»(63). ويقترح أحد الباحثين ثلاثة مستويات رئيسة لتجنيس الفنون الأدبية قبل تفسير وتأويل النص، وهي:

أ - تنظيم عناصر المضمون.

ب - كشف المكونات النصية والحسية والتعبيرية.

جـ - تمييز الأشكال الخارجية الدالة على معيار الجنس الفني(64).

وفي كتابه «في المناهج التأويلية» يضع الباحث محمد بن عياد مقترحًا منهجيا للتأويل، ويرتكز على أربعة أسس، هي: التأويل البنائي والتأويل الدائري والتأويل التذويتي والتأويل الأنطولوجي(65). ويعتقد الباحث ابن عياد أن في إمكاننا تعريف التأويل بكونه بحثا عن اليقين المفهومي واستقصاء لممكنات الوجود الرمزية، فهو عمل - في الأساس - مختلفٌ تمامًا عن التفسير الذي يعد ربط السبب بالنتيجة(66).

وبالرجوع إلى موضوعنا الرئيس، وهو دور الخلفية المعرفية عند عبدالفتاح كيليطو في تكوين خطاب نقدي متنوع يضمن انسجام الأدوات التأويلية، فإن تحليل كيليطو للنصوص يقوم على أساس تأويلي متعدد المفاهيم والمناهج والمقاربات، وهو (كيليطو) لا يشتغل بالتأويل بلفظه المعاصر (تأويل)، وإنما يشتغل به بمفهوم «التفسير»، وينتصر للمعرفية العربية الإسلامية، أو الكلاسيكية كما

يحب أن يسميها، وفي هذا الصدد نذكّر بما أشرنا إليه سابقًا، وهو قوله في حوارٍ منشورٍ في مجلة نزوى: «فهناك كلام يرهبني ويخيفني، مثلا: هرمنيوطيقا»، فطبعا بالنسبة إلى المختصين يعود هذا المصطلح إلى هذه المدرسة أو تلك، إلى هذا المنظّر أو ذاك، ولكن بالنسبة إلى القارئ العام لماذا ستستعمل كلمة «هرمنيوطيقا» عوض «تفسير» مثلا؟ هذا لا يجوز للقارئ العام، ولكن كما قلت فإنّ الأمر يختلف عندما يكون الكاتب مختصا في علم من العلوم، فهذه مسألة أخرى»(67). ونحن، من جانبنا، سنشتغل بمفهوم التأويل لدراسة خطاب عبدالفتاح كيليطو، بمعناه التفسيري للنصوص.

تأسيس الخطاب من الخلفية المعرفية إلى التأويل

إن الإجابة الجاهزة عن السؤال: من هو عبدالفتاح كيليطو؟ هي: (صاحب كتاب «الأدب والغرابة»)، ذلك أن كتابه هذا هو أول إصداراته من جهة، ومن جهة ثانية كونه الأرضية الأساس لخطابه النقدي؛ فبه يتبنى أسلوب الكتابة ويحدد خلفيته المعرفية، كما يبني - من خلاله - المفاهيم العامة التي تحدد وجهة خطابه، إلى جانب معينه المنهجي والمقارباتي للنصوص الأدبية التي يقرأها. ويشير عبدالكبير الخطيبي، في أثناء تقديمه الكتاب، إلى أنه نقدي بتمثله النظريات ومناهج التحليل، وأدبي باستبطانه للأشكال الاستاطيقية للتحليل، وأستاذيٌّ بتوافره على جهاز من المصادر والمراجع والمناقشات اللامنتهية(68). ومن أجل بناء خطابه النقدي، لجأ كيليطو إلى النظرية «التفاعلية» التي تبناها محمد مفتاح، وذلك راجع إلى شموليتها وبساطتها؛ لأنها تجعل الباحث يتبنى التحليل بالمقومات السياقية المستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة(69). وهذا ما سنلاحظه في «الأدب والغرابة»، من خلال التنوع النظري والمفهومي والإبداع المنهجي المؤسس للخطاب النقدي، كما أشرنا سابقًا. ومن هذا المنطلق، سنعمل على إضاءة المرحلة الأولى لخطاب عبدالفتاح كيليطو النقدي ومناقشتها، من خلال الوقوف عند الخلفية المعرفية والتأويل المستند إلى شبكة المفاهيم والمنهجية المتوسل بها. فما الأسُسُ النظرية التي بُني عليها الخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو؟ وكيف تشتغل أدواته الإجرائية في أثناء عملية التأويل؟

أولا: البناء النظري لأسس الخطاب

أ - السند المعرفي

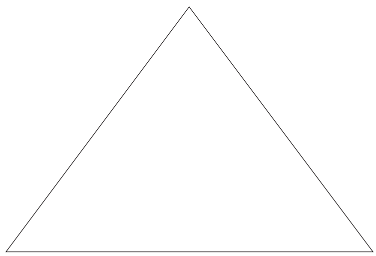
مع تطور المعرفة الإنسانية في منتصف القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، انفصل التفكير الإنساني المتعدد والمتنوع عن الفلسفة، بما أنها تفكير فضفاض يعوق الباحث عن تحديد قواعد العلوم وبناء مناهجه ومقارباته؛ فظهرت العلوم الإنسانية المنفصلة كليا عن الفلسفة،

ومستفيدة منها عند الحاجة. وفي حقل الأدب، ظهرت المناهج والمقاربات المتعددة باستقلالية تامة عن الفلسفة شأنها في ذلك شأن بقية المجالات المعرفية، وفي هذا الصدد، يقول الإبيستمولوجي الفرنسي جاستون باشلار: «ستكف الفلسفة عن أن تكون عائقًا من العوائق التي تقف حجر عثرة في سبيل تقدم المعارف العلمية كي تصبح فلسفةً ديناميكيةً. وحينئذ لن تعود نظرية المعرفة إلى استغلال العلم وإيقافه وحصره، بل ستكون مهمتها هي البحث عن الوسائل اللازمة لمتابعته وملاحقته»[70]. على أن الإطار النظري الحديث للنقد الأدبي لا يندرج ضمن الفلسفة، وإن كان مستفيدًا منها في تاريخه العريق. غير أن الكاتب عبدالفتاح كيليطو يؤسس خطابه النقدي من منطلق نظرية الأدب والنقد؛ فالنظرية الأدبية تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، والنقد الأدبي يركز على الأعمال الأدبية نفسها[71]؛ وهذا ما نلاحظه في الأدب والغرابة، الكتاب التأسيسي للخطاب النقدي عند كيليطو، وذلك في قسمَيه معًا، حيث خصص القسم الأول لتوضيح بعض جوانب الأدب وأنواعه وتصنيفه، وفي القسم الثاني يهتم ببعض النصوص العربية ويحللها.

إن أول ما يتعرض له كيليطو، في أثناء تأسيس خطابه، هو النص الأدبي باعتباره المعرفي، ذلك أن هذا الأخير خلق جدلا واسعا ونقاشا عاما حول تحديد ماهيته وضوابطه المحددة. ومن هذا المنطلق، يعتبر كيليطو أن النص لا يتحدد إلا داخل ثقافة معينة، ولا يمكن للنص أن يوجد إلا داخل ثقافة ما، وتوجد العديد من الأقوال لا تعتبر نصوصا في ثقافة معينة؛ لأن هذه الأخيرة هي المسؤولة عن تحديد ماهية النص، فبما أن الثقافة تقابلها اللاثقافة، فالنص يقابله اللانص. ومن خاصية النص في بعض الثقافات (العصر الكلاسيكي العربي) أنه يُدوَّن ويُحرص على تعليمه، كما أنه يتطلب التفسير/ التأويل، إلى جانب كون صاحبه مؤلفا حجة له شهادات وإجازات من شيوخه ومعلميه[72]. وفي تعريف كيليطو للنص يحاول أن «يبرز كثافة المعنى الذي يقرن بهذه الكلمة وإرادات القوة التي توجد من ورائها، والتي تتحكم في ثقافة ما، فتقبل أن تسمي هذا الكلام نصا وترفضه لآخر»[73]. أما الأدب فيرى كيليطو أن لا ضرورة لتكرار التعريفات المعجمية أو التعريفات الجاهزة؛ إذ لا بد من التحليل المتنوع للمظاهر المتعددة للثقافة العربية[74]، وهو «الأدب»، بمدلوله المعاصر كما يحدده كيليطو، مختلفٌ عن مدلوله في الثقافة العربية الكلاسيكية؛ والقصد به في القديم هو الحِكم والمواعظ التربوية، والقصد به في الفترة المعاصرة - من الرومانسية إلى الآن - هو الأنواع الأدبية التي تتضمن الرسالة والحوارات والشعر والمسرح... إلخ، إلى جانب النظرية التي أنتجته. وأما التعريف البنيوي للأدب فهو إحالة إلى عالم الأشياء والشخصيات والأحداث الخيالية، وهو الوظيفة الشعرية التي يحددها جاكبسون، والمتمثلة في تقييم الإمكانات اللغوية وتبيان علاقات عناصر النص[75].

إلى جانب ما تقدم، يحدد كيليطو الأنواع الأدبية باعتبارها منفصلة عن بعضها من جانب التمييز والتقسيم، ومتكاملة مع بعضها من حيث تداخلها وتشابهها، فالعرب القدماء قسموا الكلام إلى نظم ونثر، لا أكثر من ذلك، وكيليطو يحدد الأنماط الخطابية في: متكلم يتحدث باسمه، ومتكلم يروي لغيره، ومتكلم ينسب إلى نفسه خطاب غيره، ومتكلم ينسب خطابه إلى غيره عن قصد أو من دونه؛ أو بعبارة أخرى: خطاب شخصي وخطاب مروي. ويميز كيليطو بين النمط والخطاب، فالأول يلم عدة أنواع، والثاني يضم نمط الخطاب الشخصي ونمط الخطاب المروي من دون نسبة(76).

ومن بين المعارف المؤسِّسة للخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو، نجد القواعد السردية التي اهتم بها في تحليله للنصوص السردية في الثقافة العربية، معتبرًا هذه الأخيرة علاقةً تربط بين السارد والقواعد والمتلقي، في عملية تفاعلية بين الأطراف الثلاثة، وذلك على النحو التالي:



ولقد سبقت كيليطو محاولات كل من أفلاطون وهنري جيمس مرورًا بالحريري وابن الخشاب وديدرو ووصولا إلى فلاديمير بروب في تحديد قواعد السرد، لكن كيليطو يرى أن الحكاية مجموعة من الأحداث/ الأفعال السردية تتوجه إلى نهاية/ غاية. ومن هذا المنطلق، يجعل كيليطو أول قاعدة هي ارتباط السابق باللاحق في الحكاية، الشيء الذي يجعلنا نقرأ الحكاية قراءةً عادية (من اليمين إلى اليسار/ من البداية إلى النهاية)، أو قراءةً عالـمةً من اليسار إلى اليمين، فنعمل على بناء الحكاية وإعادة ترتيبها. وأما القاعدة الثانية فهي ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. والقاعدة الثالثة هي العرف والعادة، أي أن تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور، بتعبير كيليطو؛ لأن السارد ملزم باحترام الاعتقادات السردية. ويؤكد كيليطو أن خرق القواعد السردية يجعلها أكثر وضوحًا، ويعمل على بناء الوعي بنسبيتها، مما يؤدي إلى ظهور قاعدة سردية جديدة تتحكم في نوع سردي جديد بتعبيره أيضا(77).

ومن بين المستندات المعرفية التي ينطلق منها كيليطو، الأدب الكلاسيكي في الثقافة العربية، وفي كتابه الأدب والغرابة، يقدم ملاحظات منهجية بخصوص ذلك الأدب؛ وتتمثل بالأساس فيما يلي:

● **الفرد المبدع:** ويعتقد الباحث (كيليطو) أن لا فرق بين مبدعٍ كبيرٍ وآخر صغيرٍ في الثقافة العربية الكلاسيكية، وأن دور الباحث في التراث أن يدرس كل التجارب الإبداعية القديمة حتى يتبين له الفرق بينها.

● **التعبير:** وهنا يرى كيليطو أن الباحث العربي يجعل من المؤلِّف الكلاسيكي مرآة لعصره، وإن لم يجد أي علاقة بين المكتوب والعصر فإنه يحمل المؤلف المسؤولية عن ذلك.

● **تلاحم أجزاء النص:** ويلاحظ كيليطو أن الباحث العربي يجعل من وحدة القصيدة (الخطاب) مبدأ أساسيًّا، مع إغفال المتكلم والمخاطَب والنسق؛ ذلك أن المؤلِّف الكلاسيكي يخاطب معاصريه، وإغفال المخاطَب إغفال للنسق، وارتكازنا على نسق حديث، في أثناء الحكم على نصوص قديمة، ارتكاز على نسق مخالف، والنص يطرح أسئلة على المتلقي أن يجيب عنها[78].

وبالتالي، فإن كيليطو يحدد ملاحظاته المنهجية فيما ذُكِر، منبها إليها ومشيرًا إلى أهميتها، نظرًا إلى مكانتها في الدراسات الأدبية العربية المعاصرة. وعليه يقدم عبدالفتاح الحجمري ملاحظات بشأن ملاحظات كيليطو المتعلقة بالأدب الكلاسيكي، ومنها أن قراءته لهذا الأدب ثقافية؛ لأنه لا يعود إلى مصادر العربية إلا قليلًا، كما تتحدد صيرورة الأدب الكلاسيكي بسيرورة التاريخ الثقافي العام. والكلاسيكية ليست أعمالًا أدبيةً بقدر ما هي قدرة الثقافة على إنتاج أشكالٍ أدبيةٍ ممتدةٍ عبر الزمن، ولذلك يلزم تدريس الكلاسيكية[79].

وأخيرًا، فإن الحديث عن تاريخ الشاعر العربي القديم، من بين ما انتبه إليه عبدالفتاح كيليطو في تأسيس خطابه، ويمثل هذا الموضوع ركيزة مهمة في خلفيته النظرية، معتبرًا أن دراسات الشعر العربي القديم عديدة، لكن الشاعر يحتاج إلى الدراسة، لا من جانب سيرته وأخباره، بل من جانب دافعه إلى كتابة الشعر؛ وهنا يرى كيليطو أن دوافع ذلك هي كون الشاعر صاحب دور حيوي في القبيلة؛ لأنه مندمج في مجتمعه، إلى جانب كون الشعر أداةً للتعبير عن النزاعات العقائدية والعرقية، ثم ارتداد الشاعر إلى أبواب الأمراء للمدح وأخذ العطايا؛ مما جعل البعض يشبهه بـالـمُكدي[80]، وأخيرا، كون الشاعر يظهر كالصبي أو المجنون في شعره[81].

في القسم الأول من الأدب والغرابة، نستنبط عناصر الخلفية المعرفية ودورها في تأسيس الخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو، ولعل ما تقدم يبدو شبه مُشتّتٍ، وما يجمعه هو الغرابة المعرفية، تلك الغرابة التي اعتبرها عبدالسلام بنعبد العالي شرطا أساسيا لتقويض الميتافيزيقا[82]. وإذا كان الكاتب قد وضع أسس خطابه النقدي في الكتاب الـمتناول في هذا الفصل، فإنه -

ومن جانب آخر - بذرة انشغاله بالأنساق الثقافية وتحليلها كما يذهب إلى ذلك الباحث خالد بلقاسم[83]، على الرغم من أنه كتاب ذو خلفية بنيوية كما يتضح ذلك في عنوانه[84]؛ إذ فيه سيبدأ بمناقشة النص من المنظور الثقافي، وسيتغذى ملمحه الفكري من العلوم الإنسانية[85]، منفتحا ومتفاعلا ومطورا كتابته. وعلى هذا الأساس سنقف عند بقية الأسانيد النظرية التي نحددها في شبكة المفاهيم ومنهجية الكتابة والتحليل، وسيأتي التفصيل فيها تِباعا.

ب - السند المفهومي

يستند الكاتب عبدالفتاح كيليطو في تأويله وإنتاجه النصوص المشكلة لخطابه النقدي، على خلفية معرفية تتسم بالنزعة الحداثية، والمتمثلة - بالأساس - في البنيوية، وما يتفرع عنها من مقاربات غربية معاصرة. ومن المعلوم أن الكاتب عُنِي بقراءة وتحليل/ تأويل النصوص العربية الكلاسيكية، لكنه ظل وفيا للمقاربات الحديثة، ومُزاوجا بينها وبين التراث العربي في اشتغاله؛ تلك الخصيصة البحثية والكتابية، تستند - من جهة أخرى - إلى شبكة مفهومية كبيرة ومتنوعة؛ إذ تشكل، هذه الأخيرة، السند المفهومي لخطابه النقدي، والتي على أساسها ستظهر كتاباته التالية، قوية ومتماسكة، وسيظهر خطابه النقدي أكثر متانةً وصلابةً. والمفاهيم هي التي تجعلنا نقر بأن الكاتب حداثي أو تراثي، كما تساءل أحد الباحثين[86]. وفي عملية التثاقف النقدي يعود كيليطو إلى التراث العربي، وذلك من خلال تحديده للمصطلحات والمفاهيم التي سيستعملها في خطابه[87].

وفي كتابه المتناول هنا «الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي» يصرح كيليطو بتلك المفاهيم الأساسية، ويعلن عنها بوضوح تام، كما يبين مصادرها وأصولها، وسنعمل هنا على جرد تلك المفاهيم، مُحاولين مناقشتها وتحديد أصولها وتعريف كيليطو لها؛ لأنها - كما أسلفنا - أساس خطابه النقدي.

وهذه هي المفاهيم الواردة في كتابه التأسيسي الأدب والغرابة[88]:

المفهوم	أصوله
النص	جماعة موسكو
الأدب	رولان بارت/ نانسي
العلامة اللغوية	فرديناند دو سوسير
النثر	ابن رشيق القيرواني
النظم	ابن رشيق القيرواني
الخطاب	رومان جاكبسون
النسق	رومان جاكبسون
النوع	ياوس
قراءة	فولفجانج إيزر

المفهوم	أصوله
القارئ الضمني	فولفجانج إيزر
القارئ الفعلي	برانس
الأصل	محمد أركون
صوت الثقافة	رولان بارت
الجدية	هانز جورج جادمر
رباط زمني منطقي	رولان بارت
الغرابة	توماشوفسكي/ باختين
الإمكانات	بريمون/ جيرار جينت
النهاية	جيرار جينت
القارئ	رولان بارت
العرف الخاص	تزيفتان تودوروف
النسق الثقافي	رولان بارت
المتكلم	رومان جاكبسون
الخطاب	رومان جاكبسون
المخاطب	رومان جاكبسون
النسق	رومان جاكبسون
منطق السؤال والجواب	هانز جورج جادمر
تصورات جديدة	ياوس
علاقة التوتر	هانز جورج جادمر
الكدية	الهمذاني
الدين بمعزل عن الشعر	القاضي الجرجاني
الريطوريقا	أرسطو
البلاغة	البلاغيون العرب
النسيان	تزيفتان تودوروف
الدارجة	أرسطو
الاستغراب	ابن رشد
أهل المدينة	أرسطو
اللذة	أرسطو/ بول ريكور
فضيلة	الجرجاني
الاستعارة	الجرجاني
مسيرة الاستعارة	جاك دريدا
الحاضر والغائب	جاك دريدا
المشترك العامي	الجرجاني
الضرر	الجرجاني
البعيد الغريب	الجرجاني
المألوف القريب	الجرجاني
المختلفات	الجرجاني

المفهوم	أصوله
الخفي والجلي	الجرجاني
المشاهدة	الجرجاني
الأصل	الياد
إعلان	هامون
صورة الشخص	إيفلين بيرج/ فيتز
صور متفرقة	فون جرونباوم
التغير	ليكاتشيف/ تزيفتان تودوروف
صوت الثقافة	رولان بارت
الثقافي	رولان بارت
المعنى المبتذل	زومتور
قيمة تنميقية وجمالية	الباقلاني
البديهة والارتجال	ابن رشيق
الانتباهية	رومان جاكبسون
العناصر الأربعة الأولية	ألجرداس جوليان كريماس
الفضاء	يوري لوتمان/ ألجرداس جوليان غريماس
الراوي والمستمع	رولان بارت/ تزيفتان تودوروف

انطلاقًا من الجرد المفهومي، وتحديد أصول المفاهيم التي تؤسس خطاب كيليطو النقدي، نلاحظ ما يلي:

- اتساع شبكة المفاهيم وغناها وتنوعها.
- الأخذ من المرجعية الفكرية الغربية بالأساس.
- الانفتاح النسبي على المفاهيم العربية التراثية.
- الاشتغال بمفاهيم البنيوية وما بعد البنيوية.
- الاستفادة من مجهودات الأفراد: نقادًا ومفكرين وفلاسفة.
- الاستفادة من الجماعات العلمية: الشكلانيين الروس/ جماعة موسكو - تارتو.
- النهل من مختلف المقاربات العلمية الحديثة: اللسانيات/ البنيوية/ الشعرية/ نظرية التلقي/ السرديات.
- الانفتاح والاستفادة من الفلسفة باعتبارها إطارا مرجعيا.
- إسقاط المفاهيم ذات المرجعية الحداثية على نصوص عربية كلاسيكية.
- الإبداع في الاشتغال بالمفاهيم الحداثية.
- تفاعل المفاهيم مع النصوص، وتفاعلها مع بعضها.

ولعل هذه المفاهيم تساعد الكاتب (عبدالفتاح كيليطو) وتنير عمله في تأويل النصوص، وهي أدواته الأساسية، إلى جانب المناهج والمقاربات المتوسل بها، لأجل غايةٍ واضحةٍ ومحددةٍ، هي فهم النصوص العربية الكلاسيكية بالأساس، ولكي يصل إلى هدفه المعرفي، لا بد من أن يحدد مفاهيم عمله، وهو أمر شاق وعسير نظرا إلى كون «تحديد المفاهيم يشكل نظرية»[89]. وبالتالي، اضطر كيليطو إلى بناء هذه النظرية (كما حددها تودوروف) من خلال أدوات المقاربات الحداثية بأوروبا، سواء مما أنتجه الأفراد[90]، أو الجماعات العلمية[91]. إلى جانب هذا، نشير إلى أن «شبكة الناقد المفاهيمية هي التي تقرر أي رؤى يمكن للنظرية أن تقتنصها»[92]، وبالتالي فإن الشبكة المفهومية عند عبدالفتاح كيليطو في الكتاب التأسيسي، تقودنا إلى نزوع الكاتب نحو الحداثة الغربية لتأويل التراث العربي. كما نذكِّر هنا بالنظرية التفاعلية لمحمد مفتاح، حيث قلنا إن عبدالفتاح كيليطو يستند إليها، نظرا إلى شموليتها وبساطتها، وتجاوزها الإبيستمولوجية[93] الضيقة.

جـ - السند المنهجي

إن التأويل الذي يمارسه كيليطو تأويل تفاعلي، منفتح على العديد من المجالات المعرفية، ومتوسل بآليات متنوعة، وذلك بدءا من الخلفية المعرفية المزدوجة التي ينطلق منها، والمتمثلة في التراث العربي والحداثة الغربية، مرورًا بالشبكة المفهومية الكبيرة، ووصولًا إلى السند المنهجي الذي يهتدي به إلى هدفه المعرفي.

ومعلوم أن منهجية الكتابة عند كيليطو تقوم على مبدأين أساسيين، أولهما الاستعانة بأحد المنهجين: الاستنباطي (الانتقال من العام إلى الخاص)، والاستقرائي (الانتقال من الخاص إلى العام)، ثم الاشتغال بالمقاربات النقدية الغربية الحديثة، وتهمنا هنا «البنيوية»، كما سطرها الكاتب في كتابه الأدب والغرابة؛ حيث أسس لخطابه النقدي.

وواضح أن المنهج «خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها»[94]، ولذلك بحث كيليطو عن الحقيقة في التراث العربي، من خلال تتبعه مبادئ المنهجين الاستقرائي والاستنباطي، ولأجل تأويل نصوصه يحدد موضوعه ويبحث فيه من خلال جوانب محددة، وتتجسد تلك الجوانب في اشتغال المعرفة باعتبارها مفاهيم وأنظمة فكرية، وتحديد طبيعة الإجراءات المعتمدة لتوظيف المعرفة، إلى جانب القيم والمعايير المتحكمة والأهداف والنتائج الموجهة[95]. ومن هذا المنطلق، يمكننا القول إن عبدالفتاح كيليطو يواجه النص ويحلله بطريقته الخاصة، تلك الطريقة التي سميناها بالمنهجية، حيث زاوج بين المنهج والمقاربة الحداثية، وبالتالي تنتظم الرؤية المنهجية لـ كيليطو ضمن مدارٍ إبيستمولوجيٍّ؛ لأن تلك الرؤية تتصل بالأدوات والآليات الإجرائية المحددة سابقًا، ويعتمد عليها في قراءة النصوص الأدبية

وتفكيك محمولاتها الدلالية وأدواتها الفنية[96]، أي تأويل النص وفق رؤية محددة وبواسطة آلياتٍ متنوعةٍ ومنسجمةٍ، وستأتي الإشارة إلى هذه المسألة في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

ولأجل ما تقدم، نقف عند القسم الثاني من الكتاب[97]؛ حيث اهتم كيليطو بتحليل بعض المؤلفات العربية القديمة (أو الكلاسيكية بتعبيره)، وهي: أسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني، ومقامات الحريري، ومقامات الزمخشري، وملحة الإعراب (أرجوزة للحريري)، وحكاية السندباد (ضمن حكايات ألف ليلة وليلة)[98]. وفي هذا الجدول، سنقدم عنوان الدراسة التأويلية والمنهج المعتمد فيها:

الدراسة	منهج التأويل
بين أرسطو والجرجاني .. الغرابة والألفة	المنهج الاستنباطي
الحريري والكتابة الكلاسيكية	المنهج الاستقرائي
الزمخشري والأدب	المنهج الاستنباطي
الملح والنحو	المنهج الاستقرائي
نحن والسندباد	المنهج الاستقرائي

وبعد هذا التحديد، نذكِّر بالازدواجية المنهجية لعبدالفتاح كيليطو، فهو يشتغل بالمنهجين الاستقرائي والاستنباطي، كما يؤول النصوص بالبنيوية، نظرا إلى تعلقه بها، واعتباره أنها أحدث المقاربات النقدية، حيث اضطر إلى إعادة تكوينه كما يذكر في افتتاحية الأدب والغرابة، نظرا إلى الصدمة المعرفية التي تعرَّض لها من جراء عدم فهمه دراسات في مجلة «كومينيكاسيون» الفرنسية[99]. إلى جانب تأثره بالناقد الفرنسي رولان بارت الذي أنصت لمحاضرة له بعد 1965، وحاول أن يشتغل على أطروحة الدكتوراه بإشرافه[100].

ومن المعلوم أن رولان بارت ناقد بنيوي، يعتبر أن التعامل مع النص الأدبي ينبغي أن يدور في فلك ذلك النص، لا الخروج عن حدوده، حتى نتمكن من الوصول إلى القارئ؛ لأن هذا الأخير هو «الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة من دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف»[101]، ولكي نصل إلى القارئ، علينا أن نحسم في شأن المؤلف؛ لأن «ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»[102]؛ أي النظر إلى النص في كينونته من دون الانفتاح على المؤلف أو ظروف النص أو العالم الخارجي.

ومن هذا المنطلق، اعتبر عبدالفتاح كيليطو دراساته في الأدب والغرابة بنيوية، متحفظا على العديد من مفاهيم المقاربة البنيوية، ومعلنا عن بعضها، محاولا بذلك الخروج عن العلمية في تشبثها بالمفاهيم ووفائها لها، ولذلك فإن كيليطو بنيوي في تأويله، ومبدع في بنيويته. غير أنه يعتبر أن التأويل مغرض، وهو «القراءة التي تصدر عن سوء نيةٍ، عن نيةٍ مبيتةٍ للإساءة إلى النص المقروء،

أو إلى صاحبه»[103]، وعلى الرغم من أنه يرى أن مسألة المنهجية في الأدب ليس له عنها تصور واضح وثابت[104]، فإنه يقترح على القارئ أن يقطع أجزاء من النص، ويجذب إليه أجزاء أخرى حتى تنسجم مع التأويل الذي يقترحه أو يفرضه النص[105].

وفي قولنا إنه بنيوي في تأويله ومبدع في بنيويته، يؤكد كيليطو أن «الناقد الأدبي المؤول للنصوص يشبه إلى حد كبير متعدد الحرف، لذلك ترى المشتغل بالأدب يستعير أدواته ويلتقطها من اللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس... إلخ، يأخذ من هذه العلوم، على الرغم من عدم تخصصه فيها في غالب الأحيان، ما يناسب النصوص التي يدرسها والغرض الذي يرمي إليه من خلال دراسته»[106]، هذا فيما يبدو له حال كل مشتغل بالأدب بين الأمس واليوم. ومن هنا، نلاحظ إبداعية الكاتب في تعامله مع النصوص وخروجه عن العلمية ومحافظته على البنيوية باعتبارها مقاربة ناجعة لتأويل النصوص العربية الكلاسيكية.

ثانيا: الأسس النظرية في متون النصوص

أ - المعرفة

قدمنا في المحور الأول (النظري) الأرضية المعرفية التي ينطلق منها عبدالفتاح كيليطو، في بناء خطابه النقدي المتفرد بأسلوبه واهتماماته واختياراته الدقيقة للنصوص، محاولين بذلك الكشف عن التنوع المعرفي الذي يستفيد منه، إلى جانب تركيزه على المعرفة الحداثية، خاصة أنه أقر في مقدمة الأدب والغرابة أن صدمته المعرفية في فرنسا اضطرته إلى إعادة تكوينه المعرفي، خاصة مع ظهور «موضة» البنيوية، وفي هذا الصدد يقول: «لم أفهم شيئًا، أو على الأصح لم أرغب في أن أفهم؛ كانت هناك عقبة نفسية لم أكن مستعدًا لتجاوزها. كان يعز علي أن أهتم بما لم أتعلمه من أساتذتي، وأن أتخلى عما اعتدت عليه وألفته»[107]. وتصحيحًا للمسار العلمي، يقول: «وشيئا فشيئا أخذت تطفو فكرة إعادة النظر في المقررات والمناهج وطرق التدريس، وهي ظاهرة اكتسحت آنذاك الجامعات الأوروبية كالـموجة العارمة. لم أكن مؤهلا لتدريس الأدب على ضوء العلوم الإنسانية، لكنني اضطررت إلى رفع التحدي، وما شجعني على ذلك أن الاهتمام بالشأن الثقافي كان يتسم في تلك الفترة بالحماس، يحدوه الشغف وروح المنافسة الشرسة، كان علينا أن نبدأ من الصفر، وكان أمامنا برنامج دراسي شاسع، كنا مثلا ننتظر بفارغ الصبر صدور أعداد مجلة شعرية الفرنسية، وكان صدور كتاب لتودوروف يشكل حدثا مهما»[108].

إننا - الآن - أمام باحث مجد وكاتب واعد، يمتح من البنيوية في أزهى فتراتها، وعلى ذلك الأساس كتب مجموعة من الدراسات، ونشرها في كتابه الأول «الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية

في الأدب العربي»، وهي مقالاتٌ كتبت بين العامين 1975 و1980 بخلفيةٍ بنيويةٍ وسيميائيةٍ، ونُشر (الكتاب) في العام 1982، ويتبدى فيه نزوع القراءة نحو القوانين والمكونات البنيوية، انطلاقًا من استثمار الكاتب للمنجز البنيوي والسيميائي السالف الذكر في تجديد الرؤية إلى المقروء[109].

وتعزيزًا لتوضيحنا الجانبَ المعرفي الحداثي ذا الثوابت البنيوية، نقف عند نص لـ كيليطو من دراسته «قواعد السرد» المنشور ضمن الأدب والغرابة، وفيه يقول: «من كل هذا نستنتج أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين: القراءة الأولى (العادية) تتم من اليمين إلى اليسار، أي من البداية إلى النهاية. القراءة الثانية يمكن أن نسميها القراءة (العالمة)؛ لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي من كثب، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية من اليسار إلى اليمين.

القراءة العادية تأخذ بخناق القارئ وتجعله يبتلع الأحداث من دون مضغ ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرًا إلى النهاية التي يتلهف على معرفتها. إن اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدي ثمنها غاليًا، ذلك القارئ بجريه وراء الوهم، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه، ويعيش فترات استلاب. إن ما يشده إلى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة إمكانات، هذا التأرجح الذي لا يسكن إلا عندما تظهر نقطة الختام. وعلى العكس من ذلك فإن القراءة العالمة تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية، وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه. القراءة العادية يسيطر عليها منطق العرضية بحيث إن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع. أما القراءة العالمة فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث إنها تبدأ بالرجوع، وإذ ذاك لا مفر من أن يكون هناك ذهاب»[110].

انطلاقا من هذا النص، يتبين لنا الإطار التأويلي الحديث للنصوص السردية، فخلفيته بنيوية خالصة، نظرا إلى المرحلة التاريخية - معرفيًّا - التي ظهر فيها الكتاب بدراساته البنيوية في الأدب العربي الكلاسيكي، حيث تزامن مع أكبر رواد البنيوية وما بعدها بأوروبا، نذكر منهم: جوليا كريستيفا/ رولان بارت/ تزيفتان تودوروف/ جيرار جينت/ ميشيل فوكو/ فولفجانج إيزر...، إلى جانب تزامنه مع مجلات بنيوية خالصة واستفادته منها، ومنها: شعرية/ كومينيكاسيون؛ حيث اهتمت تلك الجماعات العلمية والأفراد، و أيضا البنيويون بتحليل النصوص السردية بنيويا، والنظر إلى النص ولا شيء سواه.

وبالرجوع إلى النص الـمُقتبس، نلامس بجلاء جوانب الخلفية المعرفية ذات الأصول البنيوية، فحديث كيليطو عن أنواع القراءة يذكرنا بطموح رولان بارت في ظهور القارئ من خلال موت المؤلف، ونظرنا إلى النص كونه لغةً لا مؤلفًا ومجتمعًا، ولذلك، حصر كيليطو حديثه عن القراءة في أنماطه وتعدد المقروء، ودور القارئ النموذجي[111] في بناء الحكاية. هذا من دون النظر إلى

المؤلف ودوره في بناء الحكاية التي تناسب القارئ، كما أنه لم ينظر في ظروف النص وحيثياته السيكولوجية والسوسيولوجية.

إن اشتغال كيليطو على النصوص الكلاسيكية حداثي بنيوي، ومن البنيوية يبني سنده المعرفي، ويؤسس خطابه النقدي.

ب - المفهوم

بالانطلاق من شبكة المفاهيم السالفة، التي يستند إليها كيليطو ويؤسس خطابه النقدي، تبين لنا مدى غزارتها وتنوعها، من جهة، كما تبين لنا استفادته من الحداثة النقدية الغربية، مع الانفتاح على بعض المفاهيم العربية التراثية. وتعزيزا لما قلنا في المحور الأول النظري، نعمل هنا على رد المفاهيم إلى الحقول المعرفية التي ينطلق منها، ونرتبها في هذا الجدول:

الحقل المعرفي	عدد المفاهيم
جماعة موسكو	9
البلاغة العربية	14
الفلسفة	6
البنيوية	10
نظرية التلقي	6
السيميائيات	6
اللسانيات	1
الشعرية	5

وبعد هذا العمل التصنيفي، يتضح لنا أن كيليطو ينهل من مختلف المرجعيات والحقول المعرفية الحديثة، لكنه يغلِّب الجانب البنيوي في عمله، برغم دراسته/ تأويله للنصوص العربية الكلاسيكية.

وتجدر الإشارة إلى أن تأويله المعرفي يقوم على التنويع في الاشتغال بالمفاهيم، في أثناء تأويل النص الواحد، وهنا نقدم مثالا على ذلك، من خلال ما نقتبسه من دراسته «تصنيف الأنواع» المنشورة ضمن الأدب والغرابة، وفيها يقول: «انطلاقا من هذه الملاحظة يمكن القول إن كل نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاصا به»(112). وهنا يستخدم مفهوم أفق الانتظار لـ ياوس صاحب نظرية التلقي. وفي الدراسة نفسها يقول: «هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية؛ إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر، أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية المسيطرة فإنه لن يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر...»(113)؛ وهنا يستخدم مفهوم العناصر الأساسية

المسيطرة للناقد توماشيفسكي وياوس مُجدّدًا، وبعد ذلك يقول: «النوع له اسم به يعرف، ولكن عملية التسمية يعتريها أحيانا بعض التردد»[114]؛ ومفهوم التردد هنا لكل من تزيفتان تودوروف وفييتور. وفي الفقرات الأخيرة من الدراسة يقول: «هذه المهمة كانت لها أبعاد تتجاوز حب الاطلاع: البحث كان يهدف إلى الإحاطة بالأصل»[115]، ومفهوم الأصل للفيلسوف محمد أركون.

ومن هنا، نتبين منهج كيليطو في تعامله مع المفاهيم، فهو - في مرحلته التأسيسية - يستفيد من مختلف المعارف، وينوع في شبكته المفهومية، كلما دعت الحاجة إلى استخدام مفهوم ما، ما يجعل تأويله تأويلًا تفاعليًّا ومنفتحًا على كل الإمكانات المعرفية المتوافرة. والواضح في هذا الكتاب التأسيسي أنه يصرح بالمفاهيم ويعلن عنها، مما لا يدع أي شك للقارئ في معرفة أصوله النظرية.

جـ - المنهج

صرّحنا في المحور الأول (النظري) أن عبدالفتاح كيليطو يكتب بأحد المنهجين الإجرائيين (الاستقرائي، والاستنباطي)، ويشتغل بأحدهما كلما فرض النص ذلك؛ فهو لا يطوع المنهج على حساب النص، بل النص يفرض المنهج الملائم له، والكاتب (كيليطو) يحدد هدفه التأويلي يُروِّضُ نصوصه ليتبين أي المنهجين أقوم وأنجع، كما عززنا قولنا بجدول توضيحي بيَّنا فيه نوع منهجه في كل دراسة من الدراسات التطبيقية بالأدب والغرابة.

إلى جانب هذا، فهو يؤول نصوصه تأويلًا بنيويًّا حداثيًّا منفتحًا على الحقول المعرفية القريبة من البنيوية (السيميائيات، والشعرية...)، كما يستفيد من البلاغة والفكر النقدي العربيين القديمين نظرًا إلى اشتغاله على نصوصٍ عربيةٍ كلاسيكيةٍ، وفي حالة تعذر المقاربة على تأويل النص، فإنه يستعين بمفاهيم وأدواتٍ إجرائيةٍ فلسفيةٍ. وكما قلنا سابقا: إنه يصرح ويعلن أدوات تأويله في هذه المرحلة التي سميناها «مرحلة تأسيس الخطاب النقدي»، وفيها يبني أسسه النظرية التي يستند عليها.

في دراسته «الملح والنحو» المنشورة ضمن الكتاب المتناول (الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي)، يشتغل بالمنهج الاستقرائي، وينطلق من الخاص إلى العام؛ ففي بداية الدراسة يعرف بالأرجوزة ويحدد أهميتها، ويحاول تمييز ما إذا أمكننا إدراجها في صنف الشعر أم غير ذلك، ثم يبحث - بعد ذلك - عن النموذج الممكن، ليدخل في نقاش حول النص والمتلقي عند ابن رشيق القيرواني صاحب كتاب «العمدة»، وهكذا يسترسل في النقاش الجزئي ويعمل على تحليل الأرجوزة وتفكيك عناصرها وتأويل محتواها، ويصل في الأخير إلى خلاصة عامة مفادها أن الأرجوزة صالحة لتعلم علم النحو العربي.

وفي هذا الصدد يقول: «المتكلم يتخلى عن لهجة السيطرة ويتودد إلى المتلقي. ومع ذلك فإن نبرة التواضع (التي لا بد منها في افتتاحية وخاتمة أي كتاب) تتماشى هنا مع ميل إلى الجدال ومع الرغبة في إحراج المخاطب. المتكلم لا يتوجه بالخطاب في البيتين إلى مبتدئ حيِيٍّ وإنما إلى ند سيئ النية يتتبع العيوب ولا يغض الطرف عنها. الخطابُ موجهٌ إلى متلقٍّ مُلِمٍّ بمادة النحو وقادر على فحص الملحة ومناوءة منتجها.

أما المتلقي المبتدئ فسيجد مبتغاه ولن يذهب مجهوده سدى؛ لأن الدعوات التي تشتمل على: «اسمع هديت الرشد...»، و«احفظ وقيت السهو... »، و«أينما تذهب تلاقِ سعدا...»، سيتيسر له اقتناء العلم. نجاح الـمسار مرتبط بشعائر وصيغ استرضائية وتشفعية. ويظهر أن من يقرأ الملحة يفلح في تعلم النحو فإنها مشهورة البركة قل أن يبتدئ بها طالب إلا وينجح له مطلوبه ويفلح، وذلك لأن ناظمها... كان مجاب الدعوة»(116).

إن الكاتب، في هذا النص، يخلص إلى إمكان تعلم النحو من الأرجوزة، ولكي يصل إلى هذه الفكرة المركزية، تنقل بين مجمل الأفكار الجزئية المكونة للنص، كما دخل في حوار بين الكاتب وخصومه من جهة، وبين الكاتب والمتعلمين من جهة ثانية، إضافة إلى ذلك، فهو يقيم حوارا بينه وبين قارئه؛ إذ ليست الغاية من النص (الدراسة) معرفة الأرجوزة، بل الغاية الكبرى هي إنتاج خطاب نقدي تأويلي. والملاحظ - من خلال النص - أن الكاتب لم يخرج عن الدائرة البنيوية في أثناء تأويله الأرجوزة، فلم يهتم الـمؤلف أو العالم، بل انحصر عمله على النص، ولا شيء سواه، حتى تمكن من معرفة المقصود.

خاتمة

تأسيسًا على ما سبق، نصل إلى خاتمة هذه الدراسة التي خصصناها لدراسة المرحلة الأولى للخطاب النقدي عند عبدالفتاح كيليطو، وهي مرحلة التأسيس، انطلاقًا من الخلفية المعرفية والعملية التأويلية. وتوقفنا بالتحديد عند كتابه «الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي» الذي يعد المرجع الأساس لخطاب كيليطو النقدي، ففيه حدد متون اشتغاله المتمثلة في النصوص العربية الكلاسيكية، كما حدد مفاهيم عمله وأدواته الإجرائية في التأويل، وخلصنا إلى أنه ينطلق من الحداثة النقدية الغربية، مُركزًا على البنيوية، ومنفتحًا على مختلف الحقول المعرفية القريبة منها والمتداخلة معها، في إطار عمليةٍ تأويليةٍ تفاعليةٍ منفتحةٍ وموسعةٍ. وعليه، نتساءل: ما المرحلة التالية في الخطاب النقدي عند كيليطو؟ وأي نصوص اختارها للتأويل؟ وما أدواته التأويلية؟ وكيف تشتغل؟

الهوامش

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص155 - 290.

2 أحمد أمين، النقد الأدبي، ص445 - 475.

3 بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي .. من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ص8.

4 انظر: أحمد أمين، النقد الأدبي.

5 انظر: المرجع نفسه.

6 يقول في كلمة افتتاحية لهذا الكتاب، إنه صعق بالمستوى العالي الذي وصل إليه النقد في فرنسا، مما دفعه إلى تجديد تكوينه، والاستفادة من الدراسات التي كانت تنشر في المجلات النقدية هناك حينها، ومنها «شعرية» و«كومينيكاسيون».

7 عبدالفتاح كيليطو، مسار، ضمن مقال «سحر الكتابة»، وهو حوار مع جان بيير كوفل، ترجمة: سعيد الحنصالي.

8 يصرح بهذا في كتابه «أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية»، ونلمسه في كتابته الـمزدوجة اللغة بين العربية والفرنسية.

9 عبدالفتاح كيليطو، مسار، حمالو الحكايات، مارينا وارنر، ص145.

10 المرجع نفسه، ص146.

11 مصطفى الرزرازي، كيف كانوا يفكرون .. حوارات أدبية، جمع وتنسيق ربيع السملالي، ص9.

12 محمد آيت حنا، مكتباتهم، ص89.

13 سِيَمَا الثقافة العربية ونظيراتها الفارسية والأوروبية بمختلف أبعادها.

14 عبدالفتاح كيليطو، مسار.

15 طُبِعت ونشرت مجتمعة في كتاب يحمل عنوان «حصان نيتشه»، وقد نقله إلى العربية المترجم عبدالكبير الشرقاوي.

16 لم يقدم الكاتب تجنيسا لكتابه «أنبئوني بالرؤيا» في الطبعة الفرنسية، لكنه جعل الكتاب رواية في الترجمة العربية.

17 وعليه، جمعت أعماله نقدا وإبداعا، من دون تمييز وتصنيف، ونشرت ضمن الأعمال الكاملة، انظر: عبدالفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة.

18 ناظم عبدالجليل، عبدالفتاح كيليطو .. متاهات الكتابة، جماعة من الباحثين، ص5.

19 يحيى بن الوليد، الوعي المحلق .. إدوارد سعيد وحال العرب، ص30.

20 محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص116.

21 عبدالفتاح كيليطو، مسار.

22 يحيى بن الوليد، في أنماط المثقفين العرب وأدوارهم وتشظياتهم (مقالات ساخطة)، ص29.

23 عبدالفتاح كيليطو، مسار، ص28.
24 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص213.
25 عبدالفتاح كيليطو، سر الكتاب، مجلة نزوى، العدد 98، ص127.
26 تزيفتان تودوروف، الأدب في خطر، ص16.
27 محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص191 و192.
28 انظر: محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي .. مقالات في النقد والتواصل، ص22.
29 رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، ص7.
30 عبدالسلام بنعبد العالي، حركة الكتابة، ص9.
31 أحمد المديني، في الأدب المغربي المعاصر، ص12.
32 المرجع نفسه، ص69.
33 نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية (عربي/ إنجليزي)، ص110.
34 انظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص83.
35 عبدالرحمن التمارة، نقد النقد .. بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، ص63.
36 عبدالحكيم الشندودي، نقد النقد .. حدود المعرفة النقدية، ص18.
37 يحيى بن الوليد، قراءة التراث النقدي والبلاغي عند العرب .. دراسة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، ص16.
38 عبدالفتاح كيليطو، مسار.
39 انظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص1018 - 1020.
40 مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص373.
41 أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، ص177.
42 طوني بينيت ولورانس جوسبيرج وميغات موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة .. معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، ص635.
43 التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، نقلا عن: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص392.
44 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص393.
45 انظر: إدريس الخطاب، علوم الثقافة، ص18.
46 الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص79 و80.
47 انظر: ابن منظور، لسان العرب، ص31 - 33.
48 انظر: المرجع نفسه، ص12 - 34.
49 نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، ص68.
50 مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص68.
51 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص43.

52 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص234.

53 فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص26.

54 جورج غوسدورف، أصول التأويلية، ترجمة: فتحي إنقزو، مراجعة وتقديم: محمد أبو هاش محجوب.

55 هانز جورج جادمر، فلسفة التأويل .. الأصول - المبادئ - الأهداف، ص42.

56 انظر: Paul Ricoeur, du texte à l'action, ed, Seuil, 1986, P: 46، نقلا عن: عبدالسلام ناس عبدالكريم، في تأويل النص الشعري/ مقاربة نظرية تطبيقية في نص الحداثة، ص12.

57 ميشيل فوكو، جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاني وعبدالسلام بنعبد العالي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، ص39، الدار البيضاء، المغرب. نقلا عن: عبدالسلام ناس عبدالكريم، في تأويل النص الشعري .. مقاربة نظرية تطبيقية في نص الحداثة، ص23.

58 أمبرتو إيكو، الـتأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص48.

59 عبدالرحيم جيران، مقال: التأويل والجنس الأدبي، جريدة القدس العربي، العدد 2، مارس 2017.

60 عبدالرحيم جيران، مقال: حدود التأويليات، جريدة القدس العربي، العدد 9، فبراير 2017.

61 انظر: في الحاجة إلى التأويل، جماعة من الباحثين، ص234 و235.

62 انظر: المرجع نفسه، ص255.

63 أدراوي العياشي، التأويل والمعرفة، مجلة علامات، العدد 48، 2017، ص106، نقلا عن: فؤاد عاقل، ضمن مقال «السيرورة التأويلية للمعنى .. دراسة نص سردي تراثي»، ص198، بحث محكم في: التأويل بين الفلسفة والأدب .. دراسات محكمة، الملتقى الأول للباحثين في مراكز الدكتوراه بالمغرب والعالم العربي، تنظيم: كلية الآداب والعلوم الإنسانية (تطوان)، تنسيق وإشراف: محمد الحيرش ومصطفى الغاشي.

54 انظر: عبدالسلام ناس عبدالكريم، في تأويل النص الشعري .. مقاربة نظرية تطبيقية في نص الحداثة، ص14.

65 انظر: محمد بن عياد، في المناهج التأويلية.

66 المرجع نفسه، ص11.

67 مجلة نزوى، ص127، العدد 98، أبريل 2019.

68 عبدالكبير الخطيبي، تقديم كتاب «الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في السرد العربي»، عبدالفتاح كيليطو، ص8.

69 انظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص9.

70 جاستون باشلار، تكوين العقل العلمي .. مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، 1986، نقلا عن: فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، أغسطس 1992، الكويت.

71 رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص7.

72 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص15 - 20.

73 عبدالسلام بنعبد العالي، الأدب والميتافيزيقيا .. دراسات في أعمال عبدالفتاح كيليطو، ص15.
74 عبدالفتاح كيليطو، مسار، ص15.
75 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص20 - 24.
76 المرجع السابق، ص27 - 30.
77 المرجع السابق، ص35 - 45.
78 المرجع السابق، ص47 - 52.
79 عبدالفتاح الحجمري، لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكي؟ عبدالفتاح كيليطو والأدب، ضمن الكتاب الجماعي «عبدالفتاح كيليطو .. متاهات الكتابة»، ص201 و202.
80 ومنهم: ابن الحجاج، والهمذاني، والثعالبي، وابن خلدون.
81 انظر: عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص53 - 59.
82 عبدالسلام بنعبدالعالي، الأدب والميتافيزيقيا .. دراسات في أعمال عبدالفتاح كيليطو، ص13.
83 انظر: خالد بلقاسم، مرايا القراءة .. الحكي والتأويل عند كيليطو، ص125.
84 سيتراجع كيليطو عن مفهوم «البنيوية» في الكتاب، على اعتبار أنه مفهوم لا يحيا طويلا.
85 ا لمرجع نفسه، ص127.
86 عبدالرحيم حامد الله، قراءة النص السردي لـ عبدالفتاح كيليطو، ص113.
87 المرجع نفسه، ص121.
88 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي.
89 الشعرية، تزيفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1990.
90 نذكر على سبيل المثال: رولان بارت، وتزيفتان تودوروف، وجاك دريدا... إلخ.
91 نذكر، على سبيل المثال: جماعة موسكو، والشكلانيين الروس، وغيرهم.
92 مارتن ولاس، الصدق الفني خطأ ضروري، ضمن: ما هو النقد؟ إعداد وتقديم بول هيرنادي، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1989، ص99، نقلا عن: عبدالرحمن التمارة، نقد النقد .. بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، ص29.
93 محمد مفتاح، مجهول البيان، ص9.
94 عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري، الطبعة الثانية، 1995، ص40 و41. نقلا عن: عبدالحكيم الشندودي، نقد النقد .. حدود المعرفة النقدية، ص79.
95 محمد الدغمومي، ندوة الثلاثين سنة من البحث الجامعي في المغرب، ص35، نقلا عن المرجع السابق، ص78.
96 عبدالرحمن التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، ص31.
97 الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي.

98 المرجع السابق.

99 المرجع السابق، ص5.

100 أمينة عاشور، كيليطو موضع أسئلة (حوارات)، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، ص31 و32.

101 رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبدالسلام بن عبدالعالي، ص87.

102 المرجع نفسه، ص87.

103 عبدالفتاح كيليطو، مسألة القراءة، ضمن الكتاب الجماعي «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»، ص18.

104 المرجع نفسه، ص35.

105 المرجع نفسه، ص19.

106 المرجع السابق، ص35.

107 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص5.

108 المرجع نفسه، ص6.

109 خالد بلقاسم، مرايا القراءة .. الحكي والتأويل عند كيليطو، ص125.

110 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة .. دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص41 و42.

111 المفهوم للسيميائي أمبرتو إيكو، انظر: القارئ في الحكاية .. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد.

112 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص25.

113 المرجع السابق، ص26.

114 المرجع السابق، ص26.

115 المرجع السابق، ص33.

116 المرجع السابق، ص106.

المراجع

- **ابن الوليد، يحيى،** في أنماط المثقفين العرب وأدوارهم وتشظياتهم (مقالات ساخطة)، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2018.
- **ابن الوليد، يحيى،** قراءة التراث النقدي والبلاغي عند العرب .. دراسة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور (دراسة تحليلية)، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، الطبعة الأولى، المغرب، 2018.
- **ابن عياد، محمد،** في المناهج التأويلية، منشورات جامعة صفاقس/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ وحدة البحث في المناهج التأويلية، الطبعة الأولى، تونس، 2012.
- **ابن منظور، محمد،** لسان العرب، دار صادر، لبنان، د. ت.
- **أمين أحمد، النقد الأدبي،** دار الكتاب العربي، الطبعة الرابعة، لبنان، 1967.
- **آيت حنا، محمد،** مكتباتهم، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، المغرب، 2018.
- **إيكو، أمبرتو،** التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، المغرب، 2004.
- **إيكو، أمبرتو،** القارئ في الحكاية .. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 1996.
- **برادة، محمد، محمد مندور** وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، مصر، 1986.
- **بلقاسم، خالد،** مرايا القراءة .. الحكي والتأويل عند كيليطو، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب. 2017.
- **بنعبد العالي، عبدالسلام،** الأدب والميتافيزقيا .. دراسات في أعمال عبدالفتاح كيليطو، نقلها إلى الفرنسية: كمال التومي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 2009.
- **بينيت طوني وجروسبيرج لورانس وموريس ميغات،** مفاتيح اصطلاحية جديدة .. معجم المصطلحات الثقافية والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، لبنان، 2018.
- **تودوروف، تزيفتان،** الشعرية، ترجمة: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1990.

- **التمارة، عبدالرحمن**، نقد النقد .. بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2018.
- **جريدة القدس العربي**، العدد 2، مارس 2017.
- **جريدة القدس العربي**، العدد 2، مارس 2017.
- **جماعة من الباحثين**، التأويل بين الفلسفة والأدب .. دراسات محكمة، الملتقى الأول للباحثين في مراكز الدكتوراه بالمغرب والعالم العربي، تنظيم كلية الآداب والعلوم الإنساية (تطوان)، ومركز دراسات الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية والترجمة ومختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية، تنسيق وإشراف: محمد الحيرش ومصطفى الغاشي، منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تطوان، ومنشورات باب الحكمة، الطبعة الأولى، المغرب، 2019.
- **جماعة من الباحثين**، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، سلسلة معالم، الطبعة الأولى، المغرب، 1986.
- **جماعة من الباحثين**، عبدالفتاح كيليطو .. متاهات الكتابة، تنسيق عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر وجامعة محمد الخامس أكدال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى، المغرب، 2013 .
- **جماعة من الباحثين**، في الحاجة إلى التأويل، تنسيق: محمد الحيرش وعبدالرحيم جيران، منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تطوان، ومنشورات باب الحكمة، الطبعة الأولى، المغرب، 2018.
- **الخطاب، إدريس**، علوم الثقافة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 2017.
- **السملالي، ربيع (جمع وتنسيق)**، كيف كانوا يفكرون؟ (حوارات)، العصرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، مصر، 2018.
- **الشندودي، عبدالحكيم**، نقد النقد .. حدود المعرفة النقدية، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، المغرب، 2016.
- **صليبا، جميل**، المعجم الفلسفي (بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية)، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982.

● **طبانة، بدوي،** دراسات في نقد الأدب العربي/ من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، مصر، 1969.

● **تودوروف، تزيفتان،** الأدب في خطر، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، 2017.

● **حامد الله، عبدالرحيم** قراءة النص السردي لـ عبدالفتاح كيليطو، مكتبة سلمى الثقافية، الطبعة الأولى، المغرب، 2018.

● **بنعبدالعالي، عبدالسلام،** حركة الكتابة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 2012.

● **كيليطو، عبدالفتاح** الأدب والغرابة، دار الطليعة، 1982، دار توبقال للنشر، 2006.

● **كيليطو، عبدالفتاح حصان نيتشه،** ترجمة: عبدالكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، 2003.

● **عبدالفتاح كيليطو، كيليطو** .. موضع أسئلة، حوارات مع أمينة عاشور، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، 2017.

● **كيليطو، عبدالفتاح** مسار، دار توبقال للنشر، 2014.

● **سعيد علوش،** معجم المصطلحات العربية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، الطبعة الأولى، لبنان - المغرب، 1985.

● **جادمر، هانز جورج،** فلسفة التأويل .. الأصول - المبادئ - الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الطبعة الثانية، الجزائر، 2006.

● **غنيمي، هلال محمد،** النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، 1987.

● **غوسدورف، جورج،** أصول التأويلية، ترجمة: فتحي إنقزو، مراجعة وتقديم: محمد أبو هاشم محجوب، منشورات مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الطبعة الأولى، المغرب، 2018.

● **فتحي، إبراهيم،** معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، تونس، 1986.

● **فضل، صلاح،** بلاغة الخطاب وعلم النص، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1992.

- **الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب السراج**، القاموس المحيط، تحقيق: محمود مسعود أحمد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2011.
- **لالاند، أندريه**، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، لبنان - فرنسا، 2001.
- **مجلة نزوى**، العدد 98، أبريل 2019.
- **المديني، أحمد**، في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الطبعة الأولى، المغرب، 1985.
- **مشبال، محمد**، أسرار النقد الأدبي .. مقالات في النقد والتواصل، مكتبة سلمى الثقافية، الطبعة الأولى، المغرب، 2002.
- **مفتاح، محمد**، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 1990.
- **مندور، محمد**، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر.
- **مندور، محمد**، النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية.
- **عبدالكريم، عبدالسلام ناس**، في تأويل النص الشعري .. مقاربة نظرية تطبيقية في نص الحداثة، شركة إمبريما مادري، الطبعة الأولى، المغرب، 2008.
- **نواف، نصار**، معجم المصطلحات الأدبية (عربي/ إنجليزي)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2011.
- **وهبة، مجدي. المهندس، كامل**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، لبنان، 1984.
- **ويليك، رينيه**، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، منشورات عالم المعرفة، الطبعة الأولى، الكويت، 1987.

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري .. المفهوم والنشأة والأطروحات

د. معتز سلامة *

شهدت أواخر ستينيات القرن الماضي تحولا كبيرا في النظرية الأدبية والنقد الأدبي؛ إذ بدأ أفول نجم أهم ثلاث مدارس نقدية سيطرت على النقد الأدبي منذ بداية القرن العشرين حتى هذه الفترة، وظهور اتجاهات نقدية جديدة أُطلق عليها اتجاهات ما بعد البنيوية، وهذه المدارس هي: «الشكلانية الروسية»، و«النقد الجديد»، و«البنيوية»؛ إذ هيمنت هذه المدارس الثلاث على مقولات النقد الأدبي لفترة طويلة، وقد كان هدفها العام هو القراءة المتأنية للعمل الأدبي، مع استبعاد كل من السياق التاريخي والنفسي والاجتماعي للعمل الأدبي؛ فقد تعاملت مع العمل الأدبي على أساس محتواه فقط، دون النظر إلى أهداف المؤلف ونواياه، أو ردود أفعال القراء، أو المناسبات التاريخية والثقافية التي كُتِبَ فيها العمل. بعبارة أخرى، هذه المدارس النقدية أكدت أهمية دراسة الأعمال الأدبية كأعمال فنية مستقلة بذاتها، من خلال التركيز على أهمية العمل الأدبي في التعبير عن نفسه بدلا من التركيز على السياق الذي وُجِدَ فيه. ويرى أنصار هذه المدارس أن الناقد الماهر يستطيع - من خلال تحليل النص وحده - أن يحدد مفارقة النص المركزية وبنيته ومستوياته.

* ناقد وباحث، جمهورية مصر العربية.

واعتراضا على هذه المقولات النقدية السابقة ظهرت اتجاهات ما بعد البنيوية التي أخذت تهاجم فكرة وجود النص المستقل، وتنكر فكرة أن النص قطعة أثرية ذاتية، وتتحدى التعاريف والافتراضات المطروحة عن كل من عمليتي القراءة والكتابة، وتنادي بالنظر إلى جميع أجزاء العملية النقدية: النص والمؤلف والقارئ. وكان من أبرز نقاد هذه الاتجاهات «رولان بارت» Roland Barthes، و«هانز روبرت ياوس» Hans Robert Jauss، و«فولفجانج إيزر» Wolfgang Iser، و«ستانلي فيش» Stanley Fish، و«ميكيل ريفاتير»Michael Riffaterre ، و«جاك دريدا» Jacques Derrida. ولأن هؤلاء النقاد يهمهم التفكير الزمني أطلقوا على هذه المرحلة «ما بعد الحداثة»، أو «ما بعد البنيوية» في النظرية الأدبية الحديثة[1].

وبجوار هؤلاء النقاد ظهرت مجموعة أخرى من النقاد، أمثال: «جوناثان كولر» Jonathan Culler، و«هيليز ميلر» Hillis Miller، و«باربرا جونسون» Barbara Johnson، و«ميشيل فوكو» Michel Foucault، عُنيت بالبحث في لغة النصوص، ونادت بما يسمى «تحليل الخطاب»؛ فهم على عكس أنصار المدارس النقدية الثلاث سالفة الذكر الذين يعتقدون أن لغة الأدب مختلفةٌ نوعا ما عن لغة العلم والمحادثة اليومية، يصرّون على أن لغة النصوص ليست متميزة عن اللغة المستخدمة لتحليل مثل هذه الكتابات؛ فبالنسبة إليهم، اللغة خطاب. ويتعاملون معها بوصفها أحد أشكال الممارسات الاجتماعية، ويدرسون كيف يسهم النص والكلام في خلق السلطة الاجتماعية والسياسية؛ لأنهم يرون، ولاسيما «فوكو»، أن الخطاب مثل كل الأشياء، موضوع صراع من أجل الحصول على السلطة، وأنه يحتوي على علاقة أنطولوجية تجمع بين اللغة وأنماط الهيمنة الاجتماعية، أي أن المعرفة والسلطة تتمفصل في الخطاب، ومن ثم يجب النظر إليه بوصفه مجموعة عناصر تعمل في استراتيجيات مختلفة؛ فالخطاب ليس انعكاسا للصراعات السياسية فقط، بل هو المسرح الذي تُستثمَر فيه الرغبة، فهو ذاته مدار الرغبة والسلطة، وبالتالي يكون هدف تحليل الخطاب هو «فك شفرة النص بالتعرف على ما وراءه من افتراضات أو ميول فكرية أو مفاهيم؛ فتحليل الخطاب عبارة عن محاولة للتعرف على الرسائل التي يود النص أن يرسلها، ويضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي؛ فهو يضمر في داخله هدفا أو أكثر، وله مرجعية أو مرجعيات، وله مصادر يشتق منها مواقفه وتوجهاته؛ فالخطاب أكبر من النص، وأشمل من الأيديولوجيا، ويؤثر في نوعية اللغة وكيفية استخدامها»[2].

واللغة، بالنسبة إلى هؤلاء النقاد، تساعد على خلق ما نسميه «الواقع الموضوعي» وتشكيله، وهذا ما دفعهم إلى تأكيد أن الواقع كله بناء اجتماعي، وبالتالي لا يوجد واقع موضوعي وحيد أو أساسي، بل هناك كثير من الوقائع. ويعتقدون، في تنصلهم من الواقع العالمي والموضوعي الأحادي

الرؤية، أن الواقع رؤية، وكل فرد في المجتمع له رؤية خاصة به وفق فهمه الشخصي لطبيعة الواقع المحيط به، وهنا يُطرح تساؤل مهم، هو: كيف سيكون هناك اتفاق على الاهتمامات العامة والآراء الاجتماعية، مثل القيم والأخلاق والصالح العام، إذا كان الواقع مختلفا لدى كل فرد؟ ويجيب هؤلاء النقاد عن هذا التساؤل بأن كل مجتمع يحتوي بداخله على مجموعة ثقافية مهيمنة تحدد له أيديولوجيته الثقافية، أو باستخدام مصطلح الماركسية «هيمنتها»؛ أي قيمها المهيمنة، وإحساسها بالصواب والخطأ، وإحساسها بقيمها الشخصية. وتطلب هذه المجموعة من جميع الأفراد الموجودين في هذا المجتمع أن يتوافقوا مع الهيمنة المقررة، سواء أكانوا مقتنعين بها أم لا![3].

وهنا يظهر تساؤلٌ آخر هو: ماذا يحدث عندما لا تتفق أفكار شخص ما، أو طريقة تفكيره، أو خلفيته المعرفية، مع هذه القوى المهيمنة؟ ماذا سيكون موقف مثقفة ذات بشرة سوداء، على سبيل المثال، عندما تكون الثقافة السائدة حولها ثقافة ذكورية لرجال ذوي بشرة بيضاء؟ أو كيف يمكن للمرء أن يستجيب لثقافة يسيطر عليها البيض الأوروبيون إذا كان هو أحد الأفارقة؟ وماذا سيحدث للأشخاص الذين يعيشون ملونين في أفريقيا أو في الأمريكتين، أو للإناث، ، أو أي مجموعة أخرى إذا وُجِدوا في ثقافة مغايرة لاقتناعاتهم الشخصية وخلفياتهم المعرفية، فإن الجواب التقليدي في هذه المجتمعات تمّ التعبير عنه بالفعل من قبل الطبقة المهيمنة، وهو: الصمت. العيش بهدوء، والعمل بهدوء، والتفكير بهدوء. كأن الرسالة الموجهة إلى هؤلاء «الآخرين» من قبل الثقافة السائدة واضحة؛ اتفقْ معنا وكنْ هادئا؛ تنكر لنفسك وآرائك، وكل الأمور ستسير بشكل أفضل.

ولكن كان هناك من لم يكونوا هادئين؛ إذ تجرأ كتّابٌ ومفكرون أمثال: «توني موريسون» Toni Morrison، و«أليس والكر»Alice Walker، و«جابرييل جارسيا ماركيز» Gabriel Garcia Marquez»، و«كارلوس فونتس» Carlos Fontes، و«فرانز فانون» Frantz Fanon، و«إدوارد سعيد» Edward Said، و«جاياتري شاكرافورتي سبيفاك» Gayatri Chakravorty Spivak، و«جوديث بتلر» Judith Butler، على سبيل المثال لا الحصر، على التحدث والدخول في تحدٍّ مع الثقافات المهيمنة وإملاءاتها المرسومة. ورفضوا الصمت واختاروا التحدي، إذا لزم الأمر. فهم يعتقدون أن وجهة نظر الفرد في الحياة، والقيم، والأخلاق أمر مهم بالفعل. ويؤكدون وجهة نظر مختلفة، وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الثقافة المهيمنة، فهم لا يتحدثون عن ثقافة واحدة مهيمنة، ولكن عن تعددية ثقافية داخل المجتمع الواحد؛ ويقررون عدم وجود رؤية ثقافية واحدة، بل رؤى متعددة، بل إنهم يضيفون أنه لا يوجد تفسير واحد للحياة، ولكن تفسيرات لا

تعد ولا تحصى. ويتحدث هؤلاء المثقفون والمقموعون والمهمشون، هؤلاء العلماء النقاد (الأفارقة، والأستراليون، والهنود، والنسويات، وغيرهم)، عن أنهم يعدّون أنفسهم أصواتا ناشزة وسط هذه الثقافة المسيطرة، والمهيمنة، والساحقة عموما. وإيمانا منهم بإمكان تأثيرهم في تغيير الواقع الثقافي؛ فإن هؤلاء الكتاب يرفضون الامتثال لهيمنة الثقافة المحيطة بهم، وفي نضالهم من أجل التمكين، يعبر هؤلاء النقاد بوضوح عن معتقداتهم ووجهات نظرهم في مناقشاتهم للأعمال الأدبية المعاصرة بحيث يظهر فهمهم للواقع، والمجتمع، والقيم الذاتية(4).

هذه المجموعة المتباينة من النقاد والمفكرين يعملون تحت مظلة الدراسات الثقافية وتشمل تحليلاتهم الدراسات الجنسانية، والدراسات النسوية، والدراسات الأفريقية، والدراسات ما بعد الاستعمارية... وغيرها. كلهم يقدمون أفكارهم وافتراضاتهم في خضم نقاش يسيطر عليه عدد قليل من المثقفين المهيمنين. وهم يعتقدون أن ماضيهم وحاضرهم متشابكان بشكل معقد، ويعلنون أن إنكار ماضيهم وقمعه يعني إنكارا لذواتهم. فهم يرغبون في التعبير عن مشاعرهم واهتماماتهم وافتراضاتهم حول طبيعة الواقع في ثقافاتهم الخاصة، من دون أن يعاملوا كمشاركين هامشيين أو ثانويين أو مُهمَلين أو تابعين، وهو مصطلح يستخدمه الناقد الماركسي «أنطونيو جرامشي» Antonio Gramsci للإشارة إلى تلك الفئات التي لا تسير وفق أيديولوجية الثقافة (المهيمنة)؛ فهؤلاء النقاد يقدمون طرقا جديدة لمعرفة القوى الثقافية وفهمها في المجتمع، وفي الأدب، وفي أنفسنا.

وبناء على ما سبق نسعى، في هذه الدراسة في المقام الأول، إلى مقاربة الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري من خلال تحديد المفهوم، والكشف عن العوامل التي أدت إلى نشأة هذا الاتجاه النقدي، وتعيين أبرز أعلامه، ثم نتجه في المقام الثاني إلى الكشف عن أهم الآليات النقدية والأطروحات المنهجية المستخدمة في هذا الخطاب لتحليل الأعمال الأدبية.

1 - مفهوم الخطاب ما بعد الاستعماري

في أثناء تحديدنا ماهية أي مفهوم نواجه جملة من المشكلات العرضية، لاسيما إذا كان هذا المفهوم معربا. وفي أحايين كثيرة لا يخلو استعمال المفهوم من مشكلات، حتى في حدود موطنه الثقافي ذاته الذي نُحت فيه. في المقابل نرى أن ابتكار أو إدخال مفهوم ما فعال سوف يفضي إلى إيجاد مجموعة من المفاهيم المحايثة التي بدورها ستدشن مساحات واسعة في الحقل المعرفي المعني بهذه المجموعة، وربما في حقول معرفية مجاورة أخرى. فمهما كانت طبيعة المشكلات التي يثيرها ظهور المفهوم، فإن توسيع فرص التعامل معه والاشتغال عليه كفيل بتذليل المشكلات

تلك، أو التخفيف من عبئها، وتحقيق فتوحات واستبصارات وتعقيبات معرفية متناسلة. وحين ينطوي المفهوم على بعد وطاقة نقديين علينا توقع استثمارات أجدى وأنضج. ومفهوم «ما بعد الاستعمارية» الملحق بمفاهيم قارة، مثل: الأدب والثقافة، ينتمي إلى الصنف الذي ذكرناه[5].

ويتم تعريف الخطاب ما بعد الاستعماري، بشكل عام، على أنه اتجاه نقدي «يرى أن التحرر من الاستعمار التقليدي يفرض على الباحث نوعا جديدا من التحليل يناهض الصورة التي رسمها المستعمِر للشعوب التي هيمن عليها، وتبنتها تلقائيًّا هذه الشعوب، وذلك بتحفيز المكونات المضادة الكفيلة بتعزيز الهويات الوطنية، والتخلص من تأثيرات الهيمنة، والتعامل مع الآخر بنديّة»[6]. وهذا يعني أن الخطاب ما بعد الاستعماري رد فعلٍ على الخطاب الاستعماري الذي تلتحم فيه القوة المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي؛ فهي تستند إلى الجوانب الرئيسة للاستعمار وآثاره المتفشية التي استمرت بشكل ملحوظ، حتى بعد انتهاء الحكم الاستعماري. ومن ثمَّ أصبحت ظاهرة الاستعمار التاريخية، أي الممارسات الاستعمارية، وأسس السلطة والهيمنة الإمبريالية في المستعمرات الأوروبية و/ أو المحميات، في صميم الكتابات ما بعد الاستعمارية، بالإضافة إلى الصراعات العالمية، والصراعات العرقية، والقومية، وما بعد الحداثة، والتمثيل، والمقاومة، والنسوية، واللغة، والتعليم، والتاريخ، والمكان، والإنتاج[7].

وبذلك يصبح الخطاب ما بعد الاستعماري قراءة للفكر الغربي في تعامله مع الدول التي استعمرها، من خلال مقاربة نقدية للأبعاد الثقافية والسياسية والتاريخية له. بعبارة أخرى يحلل الخطاب ما بعد الاستعماري «ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا»[8]. لذا لا يرتهن الخطاب ما بعد الاستعماري «بفترة تاريخية معينة أعقبت زوال الاستعمار، أو الفترة التي أعقبت الاستقلال السياسي الذي حصلت عليه الدول التي كانت واقعة تحت وطأة الاستعمار الأجنبي، والذي منح أبناءها فرصة التحكم في مقدراتها»[9]. وبالتالي لا يعبر الخطاب ما بعد الاستعماري عن تعاقب ساذج يبطل بموجبه الاستعمار ويحل محله، بل هو خطاب يشتبك مع كل من خطابات الاستعمار وبنيات القوة، والتراتبات الاجتماعية ويناوئها؛ لأن الاستعمار يعمل على نحو مخاتل، فهو يخترق ما هو أكثر من الدوائر السياسية، ويتجاوز مجرد الاحتفال بالاستقلال؛ إذ تعمل آثار الاستعمار على تشكيل كل من اللغة والتعليم، والدين، والحساسية الفنية، بل وتشكيل الثقافة الشعبية على نحو متنامٍ. وعلى هذا الأساس وجب على خطاب ما بعد الاستعمار أن يتجاوب مع ما هو أكثر من مجرد مرحلة ما بعد الاستقلال من زاوية التعاقب الزمني، ومع ما هو أكثر من مجرد التجربة الاستطرادية للإمبريالية! ووفق ما أورد

«ألان لوسون» Alan Lawson فإن ما بعد الاستعمار يمثل حركة تاريخية - تحليلية ذات باعث سياسي تشتبك مع آثار الاستعمار وتقاومه وتسعى إلى إبطاله، وذلك في الدوائر المادية والتاريخية، والثقافية - السياسية، والتعليمية، والاستطرادية، والنصية[10].

وبالتالي يسعى الخطاب ما بعد الاستعماري إلى فضح الأيديولوجيات الغربية، وتفكيك مقولاتها المركزية، على غرار منهجية «التفكيك» التي تسلح بها «جاك دريدا»؛ لتعرية الثقافة المركزية الغربية، ونسف أسسها الميتافيزيقية والبنيوية. وأن أكثر اهتمام ذي صلة بفكر ما بعد الاستعمار هو تهميش الثقافة الغربية وقيمها للثقافات المختلفة الأخرى. ويتضح من منظور عالم ما بعد الاستعمار أن أعمال الفكر الكبرى في غرب أوروبا والثقافة الأمريكية قد هيمنت على الفلسفة والنظرية النقدية، وكذلك على أعمال الأدب في جزء واسع من أنحاء العالم، لاسيما تلك المناطق التي كانت سابقا تحت الحكم الاستعماري. وقد قدم مفهوم «دريدا» عن «الميثولوجيا البيضاء» الذي حاول أن يفرض نفسه على العالم بأسره، الدعم لهجوم نظرية ما بعد الاستعمار على هيمنة الأيديولوجيات الغربية. بالإضافة إلى أن رفض ما بعد الحداثة للسرديات الكبرى وأنماط الفكر الغربي العالمية كان مؤثرا جدا أيضا[11].

وقد مرت نظرية ما بعد الاستعمار، كنظرية ودراسة لتعاملات سياسية وثقافية، بثلاث مراحل عامة، هي:

1 – الوعي، في البداية، بالدونية الاجتماعية والنفسية والثقافية لكون المرء في دولة مُستعمَرة.

2 - الكفاح من أجل الاستقلال الإثني والثقافي والسياسي.

3 - الوعي المتزايد باختلاط وامتزاج ثقافتين[12].

وبناء على هذه المراحل الثلاث مرّ خطاب ما بعد الاستعمار، سواء في الأدب أو النقد، بثلاث مراحل مختلفة: كانت المرحلة الأولى لصيقة بالخطاب الاستعماري نفسه، ممثلة في كتابات الصفوة المتعلمة الممثلة للهيمنة الإمبريالية، ولا يمكن لهذه الكتابات أن تمثل الثقافة الوطنية على الرغم من أنها وصفت تلك البلدان المستعمَرة وصفا دقيقا من كل الجوانب، بما فيها التقاليد والعادات واللغة. أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التي كتب فيها السكان الأصليون بلغة المستعمِر وبأدواته ومنهجيته، ولكن هذه الكتابات لم تستطع أن تجابه عنفوان الإمبريالية؛ على الرغم من أنها حاولت أن تكشف ثراء الثقافة المحلية وتاريخها التليد. وفي المرحلة الثالثة، مرحلة تطور الآداب المستقلة وُضِع حد لهذه القوة القامعة، وكيّفت اللغة والكتابة لاستخدامات جديدة ومميزة، وهو الأمر الذي يشكل - أكثر من أي أمر آخر - السمة المميزة لظهور آداب ما بعد الاستعمار الحديثة التي تتميز بعنايتها بالمكان والتهجير والشتات والمنفى، والصراع من أجل الهوية والتمسك بها أمام

القوى الإمبريالية مهما كانت الضغوط الممارسة على الشعوب المستعمَرة؛ لمحو هذه الهوية أو مزجها بأخرى. وبذلك يصبح هدف الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري هو تحليل كل ما أنتجته الثقافة الغربية، بوصفه خطابا مقصديًّا يحمل في طياته توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية، ومحاولة الهيمنة عليها، سواء أكانت هذه الهيمنة على مستوى السيطرة والتسلط (الهيمنة المادية)، أم على مستوى الخضوع الطوعي والتبعية (الهيمنة الرمزية)؛ فالخطاب ما بعد الاستعماري لا يقتصر على الصراع السياسي للاستعمار في مستوياته المادية، بل أوسع من هذا فهو حركة فكرية ونقدية وأدبية «تتناول ردود الأفعال إزاء الاستعمار، وذلك في سياق لا يتحدد بالضرورة من خلال محددات زمنية: ويتمثل هذا السياق في مسرحيات وروايات، وكتابات شعرية وأفلام ما بعد الاستعمار، والتي تصبح جميعا تعبيرا نصيًّا واستراتيجية للقراءة. وغالبا ما تعمل الممارسة النظرية لما بعد الاستعمار على مستويين: فهي تحاول من جهة الإنابة عن حالة ما بعد الاستعمار التي تنطوي عليها نصوص معينة، وتحاول من جهة أخرى إماطة اللثام عن أي بنيات أو مؤسسات باقية من القوة الاستعمارية»[13].

2 - إرهاصات الخطاب ما بعد الاستعماري وملابسات نشأته

يمتد الاستعمار إلى أعماق التاريخ حتى يمكن القول إنه ناموس من نواميس الحياة؛ كأنه حتمية تاريخية أو قانون البقاء، وبالتالي فالبحث في بداياته أمر بالغ الصعوبة؛ لأنه كان - ولايزال - ديدن الدول الكبرى، ولكن من الممكن أن نقول إن مصطلح الاستعمار أخذ يتطور منذ أربعة آلاف سنة تقريبا، نتيجة العلاقات الثقافية المتوترة بين العالم الغربي والبلدان الأفريقية والآسيوية والأمريكتين. وطوال هذا التاريخ الطويل، أصبح الغرب مستعمِرا، وأصبحت العديد من البلدان الأفريقية والآسيوية والأمريكتين وشعوبها مستعمَرين. ولكن بلغ الاستعمار ذروته خلال القرن التاسع عشر، وكان بلوغه هذا الحد مرتبطا بظهور بريطانيا العظمى بوصفها المستعمِر الأكبر والقوة الإمبريالية الأولى في العالم؛ إذ سرعان ما سيطرت على ما يقرب من ربع مساحة الأرض. وبحلول منتصف القرن التاسع عشر، استخدمت مصطلحات مثل: «المصالح الاستعمارية»، و«الإمبراطورية البريطانية»، على نطاق واسع، سواء في وسائل الإعلام أو في السياسات الحكومية والدولية. ويعتقد كثير من البريطانيين أن بريطانيا العظمى كانت متجهة إلى حكم العالم. وبالمثل، فإن الافتراض بأن الأوروبيين متفوقون بيولوجيًّا على أي عرق آخر لم يكن أمرا به شك إلى حد كبير.

هذه المعتقدات أثرت بشكل مباشر في الطرق التي تعامل بها المستعمِرون مع المستعمَرين. وباستخدام قوتها السياسية والاقتصادية هيمنت بريطانيا العظمى، وهي السلطة الإمبريالية

الرئيسة في القرن التاسع عشر، على مستعمَراتها، من أجل إخضاعها والسيطرة على كل مواردها الطبيعية وطاقاتها البشرية، بهدف تحقيق الرفاهية الاجتماعية والاقتصادية لشعبها؛ فالدافع الأساسي للمستعمِر قديما وحديثا هو التوسع الاقتصادي وتأمين أسواق تجارية، وكذا طرق مواصلات تسمح بإنعاش اقتصاده. ولم يكتفِ الاستعمار بذلك، بل فعل ما هو أكثر من ذلك؛ إذ أعاد بناء اقتصاديات البلدان المقهورة، وأدخلها في علاقة معقدة مع اقتصاده، بحيث أصبح هناك تدفق للمصادر البشرية والطبيعية بين البلدان المستعمِرة والبلدان المُستعمَرة. هذا التدفق جرى في اتجاهين: الأول، تحويل السكان الأصليين إلى عبيد وإلزامهم ببعض الأعمال. والآخر، تحويل المواد الأولية من البلدان المستعمَرة التي يتم الاستيلاء عليها إلى بضائع يتم تسويقها فيها مرة ثانية، ما يعني أن المستعمَرات أصبحت أسواقا أسيرة لبضائع الدول المستعمِرة. وهكذا تم نقل العبيد من أفريقيا وآسيا إلى أوروبا وأمريكا للعمل هناك، وفي المزارع الهندية الغربية أُنتج السكر للاستهلاك في أوروبا، وتم نقل القطن الخام من مصر لتصنيعه ملابس في إنجلترا؛ ليُعاد بيعه في مصر مرة أخرى، ما جعل إنتاجها من الملابس يعاني نتيجة ذلك. وفي أي اتجاه سافر الناس أو المواد، فإن الفوائد تتدفق عائدة إلى ما يسمى «البلد الأم»، أي البلد المستعمِر(14).

وكثيرا ما برر المستعمِرون معاملتهم القاسية للمستعمَرين بالاستناد إلى معتقدات دينية أوروبية؛ فمن وجهة نظر كثير من الغربيين، كانت شعوب أفريقيا والأمريكتين وآسيا «مشركين»، أو «وثنيين»، ويجب أن تكون هذه الشعوب مسيحية. ولأن العديد من الغربيين اشتركوا في أيديولوجيا استعمارية واحدة فإنهم رأوا أن جميع الأجناس الأخرى غير الأوروبية أدنى إنسانية أو غير إنسانية. فهم متوحشون أو «همج». وسرعان ما أصبحوا أدنى شرا وأقل همجية عندما قدِم إليهم الآخر الأوروبي. بعبارة أخرى رفع المستعمِر شعاراتٍ تنويرية زائفة؛ إذ ادعى أنه يحمل رسالة إلهية هي الرقي بهذه الشعوب الحيوانية المتخلفة إلى مصاف البشرية؛ لأن الكسل والعدوان والعنف والجشع والبدائية والبراءة واللاعقلانية يعزوها المستعمِرون (غالبا بصورة متناقضة وغير متسقة) الإنجليز والفرنسيون والألمان والإسبان والبرتغاليون إلى الأتراك والأفارقة والأمريكيين الأصليين واليهود والهنود والأيرلنديين وشعوب أخرى(15).

وقد تحدثت «رنا قباني» Rana Kabbani في كتابها «أساطير أوروبا عن الشرق .. لفق تسد» Europe's Myths of Orient: Devise and Rule بشكل مفصل عن مثل هذه الصور الزائفة من خلال مجموعة من الأساطير التي أُلِفَتْ عن الشرق، والتي تأتي أهميتها من كونها راحت - في ظل إمبريالية القرن التاسع عشر - تتخذ شكلا منهجيًّا ومنظما على أساس أنها كانت شيئا حيويا للإمبريالية ومخططاتها، ولتبرر الصورة التي يجب أن يظهر عليها الإنسان الأوروبي، فهو «لم يأتِ

مستغلا، بل جاء كونه صاحب رسالة تنويرية، كما أنه لا يسعى إلى مجرد الكسب، بل هو يؤدي واجبه نحو خالقه ومليكه عندما يمد يد المساعدة إلى من لم يحالفهم الحظ ليرتقوا إلى مستواه الرفيع، إنه شعار عبء الرجل الأبيض الذي أتاح له أن يُخضع قارات بأكملها»[16]. بعبارة أخرى، قدم المستعمِرون أنفسهم في نوع من أنواع التزييف الثقافي، بوصفهم أفرادا يسعون لنقل الحضارة والتمدن والإنسانية إلى هؤلاء السكان المحليين. ومن ثم وضع الأوروبيون أنفسهم في موقع أعلى إنسانيًّا، وصاروا ينظرون إلى تلك الأقوام نظرة دونية أعطتهم الحق في فرض أنفسهم أوصياء عليهم. وصار العنف الذي يمارسونه عليهم مبررا من النواحي الأخلاقية والدينية والإنسانية.

وهذا يعني أن السرديات الكبرى التي وضعها الأوروبيون المستعمِرون حول السكان الأصليين التي تشكلت مبكرا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد عكست محاولة الأوروبيين المستعمِرين تكوين صورة نمطية عن السكان الأصليين اعتمادا على القصص والأساطير والمبالغات والخرافات التي تناقلها البحارة وعادوا بها إلى أوطانهم. وقد بقيت تلك السرديات فاعلة في الوعي الغربي، وبعيدة عن المُساءلة والتحقق الموضوعي حتى يومنا هذا. ولم يخلُ هذا التنميط من قصدية ذات دوافع استعمارية عدائية؛ فقد نجحت السرديات الكبرى في تقديم السكان الأصليين بصورة تجمعات بشرية وقبائل همجية وبدائية، معظمهم من آكلي لحوم البشر، ولا يمتون بصلة إلى الروح الإنسانية المتحضرة، ولا إلى الأخلاق المسيحية[17].

وفي هذا الصدد يؤكد «إدوارد سعيد» في كتابه «الثقافة والإمبريالية» «أن اللافت في هذه الإنشاءات هو الصور المجازية التي يواجهها المرء باستمرار في أوصافها لـ «الشرق السري»، إضافة إلى التنميطات التي تخلقها لـ «العقل» الأفريقي (أو الهندي أو الأيرلندي أو الجمايكي أو الصيني)، والمفاهيم التي تدور حول إيصال الحضارة إلى شعوب بدائية أو بربرية، والأفكار المألوفة إلى درجة الإزعاج حول اقتضاء الجلد بالسياط، أو الموت، أو العقوبة المسرفة حين يسيئون (هم) السلوك أو يتمردون، لأنـ (هم) في الأغلب، يفهمون أفضل فهم لغة القوة والعنف، فـ (هم) ليسوا مثلـ (نا)، ولهذا السبب فإنـ (هم) يستحقون أن يحكموا»[18].

وتبعا لذلك، صار يُنظر إلى البحارة الأوائل (الإسبان والبرتغاليين والإنجليز والفرنسيين) بوصفهم مغامرين شجعانا وفاتحين يحملون معهم إرثهم الحضاري والثقافي إلى أراضٍ مازالت خارج مملكة الله، وبناة لعالمٍ جديدٍ تتحقق فيه كل قيم العدالة الإلهية والتحضر والمدنية. لقد انطلق هؤلاء المستكشفون المستعمِرون بحثا عن حلم، ولن يسمحوا لمجموعات من القبائل المحلية أن تفسد عليهم حلمهم الذي تحقق فجأة. وجاءت تلك السرديات الكبرى التي انتشرت في «الوطن الأم» لتجعل من كل عمليات القتل والإبادة والتدمير أفعالا بطولية ذات دوافعَ أخلاقية وحضارية عالية[19].

وبحلول أوائل القرن العشرين، بدأت تختفي الهيمنة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية للدول الأوروبية على مستعمَراتها، وهي عملية تعرف باسم إنهاء الاستعمار؛ فبحلول منتصف القرن العشرين، على سبيل المثال، اكتسبت الهند استقلالها عن الحكم الاستعماري البريطاني. ويعتقد العديد من العلماء أن هذا الحدث يمثل بداية دراسات ما بعد الاستعمار، أو دراسات «العالم الثالث»، وهو المصطلح الذي صكه الاقتصادي الفرنسي «ألفريد سوفي» Alfred Sofi، في العام 1952م[20]، وأشاعه من بعده الفيلسوف الفرنسي «جان بول سارتر» Jean Paul Sartre. وبعد تراجع طوفان الاستعمار - في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي - خلفت أوروبا وراءها ركاما من الدكتاتوريات العسكرية الغاشمة، والفتن الطائفية والعنصرية المستفحلة في آسيا وأفريقيا، كما فعلت إنجلترا مع الهند، فعندما حصلت الهند على استقلالها، قسمتها بريطانيا إلى دولتين، هما: اتحاد الهند، وباكستان. وقد أدى هذا التقسيم الذي وصفه العلماء بـ«الفجوة العظمى»، إلى نزاع إثني ذي أبعاد هائلة بين الهند التي يقطنها نسبة كبيرة من الهندوس، وباكستان التي يقطنها نسبة كبيرة من المسلمين. وقد مات مئات الآلاف من السكان في هذا النزاع. وكذلك فعلت بلجيكا في رواندا؛ حين بث العداوة بين قبائل الهوتو والتوتسي، عداوة راح ضحيتها ما يقرب من مليون رواندي وروإندية في واحدة من أبشع جرائم الإبادة الجماعية في تاريخ قارة أفريقيا. هذه الحوادث أشعلت غضب مجموعة واسعة من العلماء والكتاب والنقاد بشأن الظروف الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والاقتصادية للعوامل التي خلفها الاستعمار في بلدان العالم الثالث، ودفعت إلى التفكير في حل لهذه الأزمات.

وهكذا يمكن أن نُرجع بدايات الاهتمامات النظرية والاجتماعية للخطاب ما بعد الاستعماري إلى خمسينيات القرن الماضي. فقد شهد هذا العقد استقلال العديد من البلدان، وخروج القوات المستعمِرة من أراضيها، مثل: خروج إنجلترا من مصر، وحصولها على استقلالها الكامل بعد ثورة يوليو وتوقيع اتفاقية الجلاء، والاستقلال التام للهند، ونهاية الاستعمار الهولندي لـ إندونسيا، ونهاية مشاركة فرنسا الطويلة في الهند الصينية؛ الأمر الذي دفع «فيدل كاسترو» Fidel Castro إلى أن يقول مقولته الشهيرة: «الآن التاريخ يحلني من الكلام». وفي هذه الفترة - أعني خمسينيات القرن الماضي - ظهرت كتابات عدة أسست لنظرية ما بعد الاستعمار، مثل: كتاب «بشرة سوداء .. أقنعة بيضاء» Black Skin، White Masks، في العام 1952، للكاتب المارتينيكي «فرانز فانون» Frantez Fanon، وكتاب «خطاب حول الاستعمار» Discours sur le Colonialisme، 1955، للشاعر المارتينيكي «إيمي سيزير» Aimé Césaire، وكتاب «صورة المستعمِر» Le Portrait Du Colonisateur، 1957، للكاتب التونسي «ألبير ميمي» Albert

memmi، ورواية الروائي النيجيري «تشينوا أشيبي» Chinua Achebe «الأشياء تتداعى» Things Fall Apart، 1958.

ثم شهدت العقود التالية نشر نصوص أخرى إضافية توضح الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمجموعة من الكتاب الذين وقعت دولهم تحت الاستعمار الأوروبي؛ ففي العام 1960 نشر الكاتب الكاريبي «جورج لامينج» George Lamming «ملذات المنفي» The pleasures of exile، وهو النص الذي ينتقد لامينج فيه مسرحية «العاصفة» The Tempest لـ «وليم شكسبير» William Shakespeare من منظور ما بعد استعماري. وفي العام التالي نشر «فرانز فانون» «معذبو الأرض» The Wretched of the Earth، 1961، وهو العمل الذي يسلط الضوء على التوترات أو المعارضات الثنائية بين المستعمِر والمستعمَر. وقد كان من شأن هذه النصوص أن تصبح بعد ذلك حجر الزاوية في نظرية ما بعد الاستعمار وكتاباتها. ثم واصل الكتّاب والفلاسفة والنقاد نشر دراسات أخرى تدور حول الاستعمار وآثاره في الدول التي استُعمِرت. وعلى الرغم من كل هذه الدراسات فإن دراسات ما بعد الاستعمار لم تستحوذ على اهتمام الغرب إلا مع نشر كتاب «الاستشراق» Orientalism، 1978، لـ «إدوارد سعيد» Edward Said، وكتاب «الإمبراطورية ترد بالكتابة .. النظرية والتطبيق في آداب ما بعد الاستعمار» The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures، 1989، الذي أعده «بيل أشكروفت» Bill Ashcrof، و«هيلين تيفن» Helen Tiffin، و«جاريث جريفيث» Gareth Griffiths(21)؛ فمع نشر هذين الكتابين بدأ الوسط الثقافي الغربي يسمع أصوات المهمشين القادمين من ثقافات أخرى، الثقافات التي كانت واقعة تحت سيطرته ولحقها الضرر من خلال تحكمه في أراضيها.

ويُعدُّ أول ظهور لمصطلح ما بعد الاستعمار في المجلات العلمية كان في منتصف العام 1980، عندما نشر كل من بيل أشكروفت، وجاريث جريفيث، وهيلين تيفن، و«إيان آدم» Ian Adam عددا من الدراسات والبحوث في العديد من المجلات حول هذا الموضوع؛ بالإضافة إلى بحوث المفكر الهندي «راناجيت جوها» Ranajit Guha ورفاقه في مجلة «دراسات التابع»(22) التي أسهمت بشكل كبير في انتشار هذا المصطلح. وبحلول أوائل التسعينيات من القرن العشرين أصبح المصطلح راسخا في الخطاب الأكاديمي والشعبي.

لكن في الحقيقة لم يكن المصطلح مستقرا بشكل نهائي؛ إذ واجهته بعض المشكلات بسبب وجود الواصلة (ما بعد Post)؛ فقد أصبحت هناك ثلاث صيغٍ شكلية لهذا المصطلح:

- **الصيغة الأولى** (Post-colonialism): حين تكتب الصيغة بهذه الواصلة (-)، فهي تتضمّن ترتيبا تعاقبيا بمعنى التغيّر من حالة الاستعمار إلى حالة ما بعد الاستعمار.

- **الصيغة الثانية** (Postcolonialism): حين تكتب بدون الواصلة، فهي تحيل على الكتابات التي أنجزت كي تقاوم - بشكل أو بآخر - المنظورات الاستعمارية، سواء قبل مرحلة الاستعمار أم بعدها، وتعدُّ هذه الصيغة هي الأكثر شيوعا بين المنتمين إلى هذا المجال من الدراسات.

- **الصيغة الثالثة** (Post/colonialism): هي أنسب من الصيغتين السابقتين؛ لأنّها تركّز على العلاقات المتداخلة بين عدد غير محدود من الآداب - الأنجلوفونية أو غيرها - التي تتقاسم حالة مشتركة، وهي الحالة المعقّدة/ المتشابكة التي توجد بين الخطاب الاستعماري والخطاب ما بعد/ الاستعماري، أو بين الاستعمارية (coloniality) وما بعد/ الاستعمارية (post/coloniality)[23].

وبناء على هذه الصيغ الثلاث قام كثير من النقاد والمفكرين المهتمين بخطاب ما بعد الاستعمار بوضع عدة تعريفات لمجال دراسات خطاب ما بعد الاستعمار ومداها، ولعل من أبرزها ما وضعه «دوجلاس روبنسون» Douglas Robinson في دراسته «الترجمة والإمبراطورية .. نظريات الترجمة ما بعد الاستعمارية Translation and Empire: Postconlonial Theories Explained»، والتي أتت كالتالي:

1 - دراسة مستعمَرات أوروبا السابقة منذ استقلالها؛ أي كيف استجابت لإرث الاستعمار الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه خلال الاستقلال. وهنا تشير الصفة «ما بعد الاستعمار» إلى ثقافات ما بعد نهاية الاستعمار، والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا النصف الثاني من القرن العشرين.

2 - دراسة مستعمَرات أوروبا السابقة منذ استعمارها؛ أي الكيفية التي استجابت بها لإرث الاستعمار الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه منذ بداية الاستعمار. وهنا تشير الصفة «ما بعد الاستعمار» إلى ثقافات ما بعد بداية الاستعمار. والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا العصر الحديث، بدءا من القرن السادس عشر.

3 - دراسة جميع الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم؛ أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافاتُ الفاتحةُ الثقافاتِ المفتوحةَ لمشيئتها؛ والكيفية التي استجابت بها الثقافاتُ المفتوحةُ لذلك القَسْر، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه. وهنا تشير الصفة «ما بعد الاستعمار» إلى نظرتنا في أواخر القرن العشرين إلى علاقات القوة السياسية والثقافية، أما الفترة التاريخية التي تغطيها فهي التاريخ كلّه[24].

وقد بذل بعض الباحثين المنتمين إلى الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري كل ما في وسعهم لتكريس واحد من هذه التعريفات بوصفه التعريف الأساسي الحاسم. ولكن كل تعريف من هذه

التعريفات الثلاثة السابقة كان يروق لجماعة معينة من الباحثين، وتراه مفيدا لها في دراساتها، فأصبح لدينا ثلاثة أنواع من الدراسات؛ وهي:

1 - دراسات «ما بعد الاستقلال»: مثل هذه المقاربة الضيقة في مداها تفيد الباحثين الذين يدرسون التاريخ القريب لثقافات ما بعد استعمارية معينة، مثل: الهند وبعض الأمم الأفريقية والإنديز الغربية؛ فهي تتيح لهم أن يركزوا على المشكلات الجديدة (والقديمة نسبيًّا) الناشئة عن بقاء الإرث الاستعماري بعد الاستقلال، مثل: مشكلات اللغة، والمكان، والذات، وقضايا سياسية وقانونية... إلخ.

2 - دراسات «ما بعد الاستعمار الأوروبي»: هي مقاربة تفيد الباحثين الأوروبيين المناهضين للهيمنة والمهتمين بتقويض هيمنة أوروبا الثقافية والسياسية، والباحثين من المستعمرات السابقة المهتمين بترسيخ تجربة ثقافتهم مع القوة الإمبراطورية عبر استكشافات التوازيات مع ثقافات ما بعد الاستعمار الأخرى. وهي تمكنهم من وضع الحوادث التاريخية المحددة في سياق جغرافي سياسي أوسع.

3 - دراسات «علاقات القوة»: هي مقاربة تفيد المنظِّرين الثقافيين الذين يتركز اهتمامهم على إبراز علاقات القوة التي ظلت مكبوتة حتى وقت قريب، أو أُضْفي عليها الطابع المثالي، أو الكوني. وهي تمكنهم من الاتكال على سلسلة كاملة من التواريخ الإنسانية في ضرب أمثلتهم عن السيطرة الإنسانية وأثمانها، مما يشكل ردا فاعلا على وجهة النظر المحافظة اللامبالية التي ترى أن هذه الظاهرة أو تلك من الظاهرة «الـ ما بعد استعمارية» لا تنطبق علينا، أو على الثقافات التي نُعْلِي من شأنها(25).

ويعدُّ التعريف الأخير هو التعريف الأكثر شمولا والأوسع طموحا لدى أغلب الباحثين؛ لأنه يشمل العلاقات الاستعمارية في كلّ أنحاء الأرض، وعلى امتداد التاريخ بأكمله. وبذلك تصبح نظرية ما بعد الاستعمار «طريقة في النظر إلى القوة بين الثقافية، والتحولات النفسية الاجتماعية التي تُحْدِثُها ديناميات الهيمنة والإخضاع المتوائمة، والانزياح الجغرافي واللغويّ، وهي لا تحاول أن تفسّر كلّ الأشياء في هذه الدنيا، بل تقتصر على هذه الظاهرة الواحدة المهمَلة، والسيطرة على ثقافة معينة من قبل ثقافة أخرى»(26). وهو ما دفع بعض النقاد المنتمين إلى نظرية ما بعد الاستعمار إلى أن يشيروا إلى أنها ليست مجرد مجموعة من النصوص المُنتَجة ضمن مجتمعات ما بعد الاستعمار، وأن من الأفضل النظر إليها بوصفها ممارسة قرائية(27). وقراءة هذه النصوص بهذه الطريقة تتيح لنا استكشاف أبعاد التمثيل الحادثة فيها، ومستوياتها وعلاقتها بالقيم والأفكار التي يستمد منها المؤلف الدعم، وفهم الدور الذي تنهض به بوصفها ممارسة تعبيرية

وخطابية ذات طابع سياسي ورؤية اجتماعية معينة مناقضة للممارسة التعبيرية الشائعة التي يتبناها الكاتب المنتمي إلى المركزية الغربية. يضاف إلى ذلك أن هذه الممارسة تكشف عن الصراع الحضاري الذي يحدث بين دول المركز ودول الهامش التي يسعى أبناؤها المبدعون إلى أن ينفضوا عن كاهلها ثقل الحمل الاستعماري وآثاره التي تفشت فيها وجعلتها تعاني العديد من المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، ورسم الطريق لتجاوز هذه الآثار؛ لإرساء قواعد النهضة والرقي والحضارة.

ومن ثمّ تدور داخل الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري مناقشات حول موضوعات عدة مختلفة، وهي كما وضحها محررو كتاب «دليل القارئ لدراسات ما بعد الاستعمار» The Post-Colonial Studies Reader، 1995: الهجرة والرق والقمع والمقاومة والتمثيل والاختلاف والعرق والجنس والمكان والنسوية واللغة والتعليم والإنتاج والرد على الخطابات الرئيسة المؤثرة في الإمبراطورية الأوروبية، مثل: التاريخ والفلسفة واللغويات والخبرات الأساسية للتحدث والكتابة التي تأتي كلها إلى حيز الوجود؛ فهذه الموضوعات جميعها تشكّل النسيج المعقد لهذه النظرية. وتنوع مثل هذه الموضوعات يوجه الانتباه إلى الاهتمام الرئيس بما بعد الاستعمار، ألا وهو النضال الذي يحدث عندما يهيمن آخر على ثقافة ما[28].

يضاف إلى ذلك أن هذا الخطاب يوفر وسيلة تحدٍّ يمكن من خلالها الطعن في أي ممارسات استغلالية وتمييزية، بغض النظر عن الزمان والمكان؛ فهو محاولة لتعرية الخطاب الاستعماري وحمولته الثقافية والمعرفية، في مقابل إبراز الثقافة المحلية والقومية المهمشة للشعوب المستعمَرة، ومحاولة كشفها بآليات وأدوات الخطاب الغربي نفسه. أي أن هذا الخطاب ينبثق ويبرز في فضاء الغرب، عبر الكتابات المهاجرة أو غير المهاجرة لتصارع أسسه، ولكنه في الوقت نفسه يمارس نقدا قاسيا لثقافته المحلية؛ محاولا بذلك خلق فضاء هجين تتعايش داخله الثقافات الإنسانية كبديل للخطاب الاستعماري الرأسمالي القائم على العنف واللاعدالة والتغريب في المجال الفكري، والقائم على الاستلاب والإلغاء في المجال النقدي[29].

كل هذا دفع نقاد الخطاب ما بعد الاستعماري إلى بذل جهود بحثية كبيرة وجادة لإعادة قراءة النصوص الأدبية والتاريخية والثقافية، في ضوء علاقات القوة والهيمنة التي شهدتها الحقبة الاستعمارية التي امتدت من القرن الخامس عشر إلى النصف الثاني من القرن العشرين تقريبا. واستمرت الدراسات لتشمل فترة ما بعد الاستعمار، وهي فترة نجاح حركات التحرر الوطني، وقيام الدولة الوطنية المستقلة في البلدان التي كانت تحت السيطرة الاستعمارية. ومن ذلك التوصيف العام تتضح المساحات الواسعة التي تتعامل معها تلك الدراسات؛ فهي تأخذ بعين الاعتبار جميع

الكتابات والأنماط الثقافية والاجتماعية التي ظهرت بتأثير من النشاط الاستعماري للدول الغربية، سواء تلك المؤيدة أو المعارضة.

بعبارة أخرى، تذهب تلك الدراسات إلى أن جميع أشكال الوعي البشري ومظاهره مرتبطة، وبشكل جوهري، بالظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة والمنتجة لذلك الوعي. وهو ما يجعل تأثير الفلسفة الماركسية، وفكر كل من «جرامشي» و«فوكو» على هذه النظرية واضحا بشكل جليّ. خاصة أن دراسات خطاب ما بعد الاستعمار نقلت مفهوم الصراع من وسطه الاجتماعي الطبقي، كما هو في الفكر الماركسي، إلى نطاق أممي أوسع وأكبر، حيث يصبح الصراع بين الدول المستعمِرة والدول المستعمَرة، غير أن جوهر الصراع يبقى واحدا، وهو فرض الهيمنة والاستغلال والعبودية وتثبيت علاقات التبعية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. إن واقع الصراع في بعديه المكاني والزماني يطبع النشاطات الثقافية بطابعه المهيمن. وهذا ما دفع إدوارد سعيد إلى أن يؤكد أننا ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار التفاوت اللجوج المستمر في القوة بين الغرب وغير الغرب، إذا أردنا أن نفهم فهما دقيقا أشكالا ثقافية كالرواية، والإنشاء العرقجرافي والتاريخي، وبعض أنماط الشعر والغناء، إذ تكثر التلميحات إلى هذا التفاوت وتكثر البنى القائمة عليه[30].

3 - رواد الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري

ينقسم النقاد المنتمون إلى الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري إلى فئتين: الأولى، هم أولئك النقاد الذين ظهروا في ثقافات غير غربية ولكنهم يقيمون في الغرب، مثل: «إدوارد سعيد» و«جاياتري شاكرافورتي سبيفاك» و«هومي ك. بابا» Homi K. Bhabha، فهم من ثقافات غير غربية، ولكنهم يقيمون ويعملون ويكتبون في الغرب وبلغته. أما الفئة الثانية فهم أولئك الكتّاب المهمشون الذين يعيشون ويكتبون في الثقافات غير الغربية، مثل: «إعجاز أحمد» Ijaz Ahmad و«عبدالرحمن جان محمد» Abdul Rahman Jan Muhammad و«عارف ديليرك» Arif Dirlik، و«مالك بن نبي» Malek Bennabi الذين يعيشون ويعملون في ثقافات مهمشة. وانطلاقا من هذا التنوع بين هاتين الفئتين، فإن منظري خطاب ما بعد الاستعمار ونقاده قاموا – ومازالوا - باكتشاف مواضيع إشكالية مختلفة للبحث والنقاش. ولأن المقام لا يسمح بالوقوف عند كلّ هؤلاء النقاد، برغم أهمّيتهم، سنتحدث في الصفحات التالية عن أبرز رواد خطاب ما بعد الاستعمار لعرض أهم الأسس والمبادئ التي شيدوها؛ ليقيموا عليها هذا الخطاب.

3 - 1 - فرانز فانون ومواجهة الاستعمار بالقوة[31]

تاريخيًّا يُعد «فرانز فانون» واحدا من أوائل المنظرين لدراسات ما بعد الاستعمار، ويعدُّه كثيرون من مفكري الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري الأبَ الروحي لهم، والمبشر الأول بما بعد الاستعمار «نظرا لأعماله عن سيكولوجية الاستعمار ومقاومته، وهي الأعمال التي ركزت على دور اللغات الاستعمارية (بما في ذلك اللغة الفرنسية، لغته التي تعلمها في موطنه الأصلي في جزر المارتينيك) في بناء العقل المستعمَر... وقد كان له تأثيره العظيم في الأجيال السابقة في ثورات العالم الثالث إبان الكفاح من أجل الاستقلال والتحرر الوطني في الخمسينيات والستينيات»[32].

ويمكن تقسيم عمل «فانون»، رغم حياته القصيرة، إلى ثلاث مراحل: مرحلة البحث عن الهوية السوداء، ومرحلة النضال ضد الاستعمار، ثم مرحلة العمل على التخلص من آثار الاستعمار. وقد تشكّل عمل فانون عن الهوية السوداء في أثناء عمله في الطب النفسي، وتأثر هنا بعمق بكل من فرويد ولاكان. وهذه المرحلة من عمله يجسدها أحسن تجسيد كتابه «بشرة سوداء .. أقنعة بيضاء» (1952)، فهذا الكتاب يمكن عدّه نموذجا رائدا في استخدام نظرية التحليل النفسي كأداة نقدية في كتابة النظرية السياسية. وفيه يرى «فانون» أن الاستعمار، بإعلائه من شأن الجنس الأبيض على الشعوب غير البيضاء، قد خلق إحساسا بالانقسام والاغتراب في هوية الشعوب المستعمَرة غير البيضاء؛ ففي ظروف الاستعمار تمَّ اعتبار تاريخ المستعمِر الأبيض، وثقافته ولغته وتقاليده ومعتقداته، كونية ومعيارية ومتفوقة بالنسبة إلى ثقافة المستعمَر، وهذا يخلق إحساسا قويا بالدونية داخل ذات هذا المستعمَر، ويقوده إلى تبني لغة المستعمِر وثقافته وتقاليده، في محاولة لمواجهة الشعور بالدونية[33].

وفي مرحلة تالية ظهر كتابه «معذّبو الأرض» (1961)، الذي تتبّع فيه العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر منذ فترة الاحتلال إلى ما بعد الاستقلال. وفيه يعلن فانون - بشكل حاسم - أنّ العنف هو السبيل الأوحد لمحو الاستعمار. وينفي ويرفض أيّ محاولة أخرى للتواصل بين الطرفين، سواء اتّخذت المحاولة شكل تسوية أو مفاوضات؛ لاقتناعه بأنّ العالم الاستعماري عالم ثنائي يحاول كلّ طرف أن يحلّ محلّ الآخر، لذا لا يمكن زوال هذه الثنائية إلا بالعنف[34]. ولا يستند في إيمانه بالعنف إلى اعتبارات عنصرية أو نوازع انتقامية شخصية، بل يبني قناعته واقتناعه على نجاعة العنف انطلاقا من تحليليه النفسي لطرفي الصراع؛ فالفعل الاستعماري تمّ على نحو عنيف، ويشهد التاريخ على هذا القول بما يرويه من قصص عن مجازر وحشية وإبادات جماعية ارتُكبت في حقّ السكّان الأصليين؛ فالنّظام الاستعماري يستمدّ مشروعيته من القوّة، وهو لم يحاول في أيّ لحظة من اللحظات أن يراوغ في هذا الأمر الذي يتّفق وطبيعة الأشياء[35]. ولم يكن العنف الاستعماري

في شكل إبادات ومجازر فقط، بل تعدّاها إلى تشويه صورة الآخر/ المستعمَر؛ فقد جعله شرّا مطلقا، وعنصر متلفا يدمّر كلّ ما يقاربه، عنصرا مخرّبا يشوّه كلّ ما له صلة بالجمال والأخلاق، إنّه مستودع قوى شيطانية، إنّه أداة لقوى عمياء، أداة لا وعي لها ولا سبيل لإصلاحها. وأمام هذه النظرة الدونية التي ينظر بها المستعمِر إلى المستعمَر لا يملك هذا الأخير إلا أن يستشعر حقدا كبيرا تجاه مستعمِره الذي يذكّره في أبّهته بضِعة حاله، وفي غناه وعلمه بفقره وجهله. ولعل هذا ما يمثل نقطة التقاء بين «فانون» و«إيمي سيزير»؛ إذ يرى سيزير أن الاستعمار لا يستغل الذات المستعمَرة فقط، بل يحط من قدرها ويجردها من إنسانيتها في اللحظة التي يحط من قدر المستعمَر. ويفسر ذلك من خلال معادلته الشهيرة «الاستعمار = التشيؤ» Thingification؛ أي تحويل الذوات إلى أشياء، ولعل هذا التعبير الذي أتى به سيزير يُختَزل في كلمة واحدة آثار كل الممارسات الاستعمارية اللاإنسانية التي يخلفها المستعمِر في الشعوب التي يُحكِم سيطرته عليها ليجعلها تستحيل إلى مجرد «شيء» وفقط[36].

وفي أثناء حديثه عن كيفية محو الاستعمار يشرح «فرانز فانون» المجتمع المستعمَر تشريحا طبقيًّا وسيكولوجيًّا وتاريخيًّا غاية في الدّقة، تصل به إلى أنّ معظم المجتمعات المستعمَرة تسودها طبقتان:

طبقة النخبة/ المثقفة/ الحضرية/ البروليتاريا التي تتمتّع بشي من اليسر والرفاهية والوعي والتحضر، وهي على صلة بالنظام الاستعماري الذي يغدق عليها جزءا من مزاياه ونعيمه، وهذه الطبقة لا يتوقع منها فانون أن تمارس العنف التحرّري الذي سيقود البلاد إلى محو الاستعمار، لأنّها - على حد قوله - ذاقت «حلاوة دنيا» النظام الاستعماري واستفادت من بعض مزاياها، وهذا ما أثّر في نظرتها إلى الأمور وقياسها لموازين الربح والخسارة، لذلك تنبذ «العنف» و«الثورة» وتفضّل «التسوية» و«المفاوضات» و«الحلول الوسطى» خوفا من أن تصل بالثورة إلى محو الاستعمار بسبب تفوّقه العسكري، فيتغلّب عليها، وتخسر أيضا ما كانت تتمتّع به من مزايا في ظلّ النظام الاستعماري.

والطبقة الثانية طبقة الفلاحين: أو «عبيد الأزمنة الحديثة»، كما يطلق عليهم فانون، وهي الطبقة الأكثر تضرّرا من النظام الاستعماري الذي صبّ عليها نقمته؛ فذاقت منه الفقر والجهل والجوع والتعذيب وكلّ أشكال القهر والإذلال[37]. وأمام وجود هاتين الطبقتين اللتين تتبنّيان اقتناعات متناقضة، تؤمن إحداهما بالسلم والمفاوضات والحلول الوسطى والتسوية، وتؤمن الأخرى بالعنف والحلول الحاسمة والقاطعة، سيقع صراع طويل الأمد، وسيزيد من مدته تدخّل النظام الاستعماري وتقديمه العون للفئة التي تخدم مصالحه، وزرعه الفتن بين الطبقتين، وينتهي

الأمر إلى أن ترى كلّ طبقة في الأخرى الغريم/ العدوّ الأوّل بدل العدوّ/ المستعمِر؛ إذ ترى الطبقة المثقفة عموم الفلاحين كتلة عقيمة، جامدة تعرقل سيرورة الإصلاح وطموحات التقدّم والرقيّ[38]. وفي المقابل يرى الفلاحون أبناء المدن يتزيّون بالزيّ الأوروبي، ويتحدثون لغته، ويتبنّون أفكاره وأنماط حياته وسلوكه اليومي، فيعتبرونهم عملاء وخونة و«ذيول الاستعمار»[39].

يرى فانون أنّ الفعل الثوري لا بدّ من أن يكون في أقصى درجات عنفه حتّى لا يبقى أثر للوجود الاستعماري الذي قد يشكّل خطرا مستقبليًّا في مرحلة ما بعد الاستقلال؛ فقد يحدث أن تتمّ تصفية الاستعمار في مناطق لم يهزّها الكفاح التحرّري هزّا كافيا؛ فإذا نحن نصادف هؤلاء المثقفين أنفسهم الذين يتّسمون بالبراعة والمكر والحذق في تحقيق أغراضهم الشخصية، ونجد فيهم نفس أنماط السلوك وأشكال التفكير التي التقطوها من معاشرتهم البورجوازية الاستعمارية. لقد كانوا أبناء الاستعمار المدلّلين، وهم الآن للسلطة أبناؤها المدلّلون أيضا، ينهبون الموارد الوطنية نهبا[40].

وهذا الطرح يوضح افتراق «فرانز فانون» عن مقولات «كارل ماركس» Karl Marx الاجتماعية في تفسيره لأصل الصراع بين المستعمِر والمستعمَر؛ فإذا كان «ماركس» يؤكد أنه في ظل الرأسمالية يبدأ المال والسلع في تشكيل عائق أمام العلاقات الإنسانية والبشر، ويجسدان هذه العلاقة ويسلبانها من جوهرها الإنساني، وبالتالي يكون الصراع الطبقي محركا للتاريخ[41].

إن تقسيم المجتمع إلى طبقتين من منظور فانون: طبقة من يملكون، وطبقة من لا يملكون، قد سببه «العرق»؛ إذ يقول: «يسكن هذا العالم المنقسم إلى نصفين جنسان مختلفان؛ فأصالة السياق الاستعماري هي أن الواقع الاقتصادي وعدم المساواة والفرق الهائل في طرق الحياة لا تعود أبدا لتخفي حقائق الإنسان؛ فعندما تنظر من قرب إلى السياق الاستعماري، فإنك تجد بوضوح أن ما يقسم العالم يبدأ بحقيقة الانتماء أو عدم الانتماء لعرق أو جنس ما. وفي المستعمرات نجد أن البنية الفرعية الاقتصادية بنية فوقية. والسبب هو النتيجة، أنت غني لأنك أبيض، وأنت أبيض لأنك غني، ولهذا السبب يجب دائما التوسع قليلا في التحليل الماركسي في كل مرة تتعامل فيها مع المشكلة الاستعمارية»[42].

ويرى فانون أنّ المرحلة الاستعمارية لا تنتهي بجلاء المستعمِرين عسكريًّا، بل هناك معركة أعنف في انتظار الفلاحين بعد استقلالهم، فكثيرا ما يسحب المحتلّ مهندسيه وأطباءه واقتصادييه ورؤوس أمواله من البلاد المستعمَرة كي يعقّد ويصعّب عليها سيرورة التقدّم والنهوض، ولكي يقنعها بأنّها ركلت بقدميها نعمة التي لا تستحقها، وعليها الآن أن تتحمّل عواقب اختيارها، وعادة ما يتقبّل أبناء المستعمرات هذا التحدّي بتحدٍّ مماثل، ولكنّها لا تستطيع أن تمضي في تحدّيها طويلا لأنّها تعتمد على شعب أنهكه الجوع والفقر والتخلف والجهل، فتجد نفسها

لا تستطيع مجاراة الغرب في تقدّمه العلمي وتفوّقه الحضاري، بل إنّها مضطرة إلى الاستعانة بأمواله وطاقاته البشرية[43]. وهنا ينبّه فانون إلى حقيقة خطيرة مفادها أنّ أوروبا تدين بتقدّمها إلى مستعمراتها القديمة التي استنزفت كنوزها وثرواتها ومواردها الطبيعية والبشرية عقودا أو قرونا طويلة، لذا على أوروبا أن تدفع ثمن تقدّمها، وأن تساعد مستعمراتها القديمة في النهوض من دون منٍّ أو أذى[44].

يتضح لنا مما سبق أن فانون، في جميع كتاباته، يعبر عن مخاوف ما بعد الاستعمار الرئيسة، مثل «الاختلاف»، وتشكيل الذات. وقد شكّلت أطروحاته السابقة وغيرها ركيزة صلبة لخطاب ما بعد الاستعمار الذي رسّخ قواعده مَنْ أتى من بعده من النقاد المابعد الاستعماريين، ومن ثم أصبحت دراساته مَعْلَما مهما من معالم الكتابة في حقل دراسات ما بعد الاستعمار؛ خاصة تلك التي ركزت على بعث الحركة الوطنية في داخل البلدان المستعمَرة، وكشف مساوئ الاستعمار، ومحاربة اليأس والاستسلام، والدعوة إلى التمسك بحقوق الشعوب المستعمَرة في الاستقلال، ومقاومة الاستعمار؛ معتقدا أن الاستعمار مصدر للعنف والإرهاب، مما يستلزم مقاومة مضادة من قبل الشعوب المستضعفة أو البلدان المستعمَرة؛ ففانون يعدُّ « المنظومة الغربية التي ينتمي إليها رمزا للتسلط الثقافي، ومنظومة مركزية مبنية على قوة العلم والثقافة، وذلك بغية الهيمنة والسيطرة الإمبريالية بمختلف أنواعها[45]. وهو الأمر الذي تبناه بعد ذلك «إدوارد سعيد» في كتابه الشهير «الاستشراق»، وهو ما سننتقل إليه الآن.

3 - 2 - إدوارد سعيد والخطاب الاستشراقي[46]

يُعدُّ المفكر الفلسطيني «إدوارد وديع سعيد» Edward Wadie Said أحد أبرز محللي الخطاب الاستعماري؛ إذ ألَّف مجموعة متنوعة من الأعمال، «التي أعطت زخما كبيرا لتيار ما بعد الاستعمار، ورفدته بمفاهيم وتحليلات جديدة في فهم الظاهرة الاستعمارية وتمظهراتها الجديدة. وقد نعتَ سعيد اشتغالاته النقدية - في هذا المجال - بنظرية الخطاب الاستعماري، واندمجت نظريته مع التصورات السابقة لتيار ما بعد الاستعمار لتشكّل حقلا معرفيا جديدا قائما على نقد الظاهرة الاستعمارية، ومحاولة إرساء رؤية جديدة لعلاقة الدول المستعمَرة والمستعمِرة ضمن فضاء تعددي يستوعب الثقافات، من دون الإشارة إلى أي ثقافة مركزية»[47].

وإذا ما تحدثنا عن إدوارد سعيد في سياق حديثنا عن أقطاب دراسات ما بعد الاستعمار، فإننا سنخصص القول وسنعطي الكلمة لواحد من أهم أعماله على الإطلاق، وهو «الاستشراق» Orientalism (1978)؛ لأنه يعدُّ البداية الحقيقية لهذا المجال؛ ليس لأنه أول من تحدث عنه، بل

لأنه أول من لَمَّ شمله من الشتات وجعل منه أطروحة داعمة ومدعومة، فهناك شبه إجماع بين الدارسين على الدور المؤسس الذي أداه كتاب إدوارد سعيد عن «الاستشراق» في صياغة اللبنات الأولى لنظرية ما بعد الاستعمار؛ فقد استدعى هذا الكتاب، بما طرحه من أفكار، طائفة أخرى من الكتابات التي ناقشت هذه الأفكار، أو ردّت عليها، أو طورتها، سواء كتابات اللاحقين من منظري ما بعد الاستعمار، مثل: سلمان رشدي، وهومي بابا، أو من تصدوا للنظرية من منظور مخالف وكشفوا عن تناقضات، مثل: إعجاز أحمد وعارف ديليرك[(48)]. ومما يحسب لهذا الكتاب أن النقاد المتخذين منظورا مخالفا لمنظور «إدوارد سعيد» أشادوا بجوانب كثيرة في الكتاب، فعلى سبيل المثال: نجد «إعجاز أحمد» الذي يُعدُّ من أشد نقاد إدوارد سعيد، يصفه بـ «الكتاب القنبلة»[(49)]، ويثني على جوانب كثيرة فيه، مثل حديثه عن خاصية «الاتساع السردي» التي يقول عنها: «لقد تبين أن الاتساع السردي في الكتاب هو خاصيته الأشد قوة بصرف النظر عن أطروحته الأساسية، كما تُمثل جانبا من اللذة التي وفرها الاستشراق الذي أقلق بعض الدوائر، وأهاج أخرى في خرقه الحدود الأكاديمية»[(50)].

وإذا ما عدنا إلى كتاب «الاستشراق» نجد أن «إدوارد سعيد» وضع في هذا الكتاب اللبنات الأولى لنظرية ما بعد الاستعمار؛ إذ فكك الخطاب الاستشراقي، وشرَّح أدبياته، ومقولاته المتراكمة حول الشرق منذ عقود، فسعيد، فيه، يوازي بين نشأة دراسات الاستشراق من جهة، وبداية الاستعمار الأوروبي للعالم، من جهة أخرى. ويرى أهمية الدور الكبير الذي قام به الباحثون الغربيون المشتغلون في حقل الاستشراق في تعزيز مصالح الغرب الاستعمارية وإدامتها[(51)]، فهو يثبت في هذا الكتاب أن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطرت مفهوم الشرق ليصبح مؤسسة ثقافية، رغم أن الدراسات الاستشراقية ادعت العلمية المحايدة، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي»[(52)].

والاستشراق، كما يحدده إدوارد سعيد في مقدمة كتابه: «طريقة للوصول إلى تلاؤم مع الشرق، مبنية على منزلة الشرق الخاصة في التجربة الأوروبية الغربية، فالشرق ليس لصيقا بأوروبا فقط، بل إنّه كذلك موضع أعظم مستعمرات أوروبا، وأغناها، وأقدمها، ومدار حضاراتها ولغاتها، وغريمها الثقافي، وواحد من أعمق تصوراتها عن الآخر وأكثرها إلحاحا. أضف إلى هذا، أن الشرق قد ساعد على تحديد أوروبا (أو الغرب)، بوصفه صورتها وفكرتها وشخصيتها وتجربتها المقابلة... الاستشراق أسلوب من الفكر قائم على تمييز وجودي ومعرفي بين الشرق - في معظم الأحيان - والغرب، وهكذا قد تقبّل جمهور كبير جدًّا من الكتّاب، وبينهم شعراء وروائيون وفلاسفة ومنظّرون سياسيون واقتصاديون وإداريون استعماريون، التمييز الأساسي بين الشرق والغرب بوصفه نقطة الانطلاق لسلسلة محكمة الصياغة من النظريات والملاحم والروايات والأوصاف الاجتماعية، والمسارد

السياسية التي تتعلّق بالشرق وسكّانه وعاداته وعقله وقدره، وما إلى ذلك... الاستشراق يمكن أن يناقش ويحلّل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق - للتعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه، وإقراره، وبوصفه وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه. بإيجاز، الاستشراق أسلوب غربي للسيطرة على الشرق واستبنائه وامتلاك السيادة عليه»[53].

يوضّح هذا التعريف قيمة الشرق بالنسبة إلى الغرب، فهو جغرافيًّا ماضيه الاستعماري، وتاريخيًّا جغرافيته الاستعمارية، هو وجهه المناقض، وصورته المقلوبة، وندّه العكسي، الشرق صنعة الغرب كي يحدّد ذاته، ويعرف نفسه، آمن سعيد بأنّ الغرب قد خلق الشرق كي يعرف ويحدّد هويّته الذاتية، وستتكرر هذه الفكرة على امتداد الكتاب بصيغ مختلفة. كما أن هذا التعريف يعزّز ما ذكرناه منذ قليل عن أنّ الشرق هو مدار تفكير الغرب واهتمامه، بحث فيه عن ذاته، وعن حدوده وماهيته العرقية والتاريخية والحضارية، بعبارة أخرى كان الشرق صورة أوروبا المقلوبة، أو هو متخيّل أدبي وأسطوري أكثر منه حقيقة جغرافية وتاريخية ابتدعها الغرب ليتحدّث عن عقلانيته وتحضّره ورقيّه، من خلال إسهابه في الحديث عن لا عقلانية «الآخر الشرقي» وعدم تحضّره، وعدم رقيّه[54].

فهذا التعريف يفضح نوايا الاستشراق الاستعمارية المبطّنة، فهو وسيلة استعمارية أداتها المعرفة، وهدفها فرض سيطرة أوروبا على العالم غير الأوروبي الذي تسمّيه مجازا، وتعتبره حقيقة اسمها «الشرق». ومن هذا الاقتناع يسهب سعيد في الحديث عن العلاقة بين القوة والمعرفة، أو بعبارة أكثر بلاغة جدلية «قوّة المعرفة»، و«معرفة القوّة»، وقد استند «سعيد» في ذلك على مقولتي فوكو الشهيرة «إنّ الحقيقة تعتمد على من يسيطر على الخطاب»، و«إن الخطابات هي التحام علاقات المعرفة بالقوة»[55]؛ إذ يوضح «سعيد»، في دراسته، أن معرفة الشرق التي أنتجها الحقل الخطابي مشبعةٌ بعلاقات القوة الاستعمارية، وقد أدّت دورا مهما في المشروع الاستعماري. علاوة على ذلك تخبرنا الكتابة الاستشراقية، كما يقول سعيد، عن البناء الغربي للمنطقة الشرقية «الآخرية» Otherness أكثر من المجتمعات والثقافات التي هي أهداف للدراسة. ومن ثم صاغت أوروبا مقولاتها عن الشرق على أنّها الحقيقة المطلقة المكتسبة، من خلال معرفة وثيقة ووافية بالشرق، فها هو كرومر يصرّح بـ «أنّ المعرفة بالعروق المحكومة، أو الشرقيين، هي التي تجعل حكمهم سهلا ومجديًّا، فالمعرفة تمنح القوة، ومزيد من القوة يتطلب مزيدا من المعرفة»[56].

وقد ضرب «سعيد» في كتابه «العالم والنص والناقد» مثلا آخر يؤكد ذلك عندما ذكرَ مقطعا من خطاب اللورد «ماكولي» Macaulay أمام البرلمان الإنجليزي، في العام 1835م، عن التعليم في الهند، والذي يقول فيه: «ليس لي أي معرفة لا بالسينسكريتية ولا بالعربية، ولكنني فعلت

ما في وسعي لتكوين تقويم دقيق لقيمة كل منهما. لقد قرأت ترجمات لأشهر الأعمال العربية والسنسكريتية. ولقد تحادثت، هنا وفي الوطن، مع أناس متميزين بكفاءاتهم في اللغات الشرقية. بيد أنني ما وجدت واحدا منهم في مقدوره أن يدحض حقيقة كون رف واحد من مكتبة أوروبية جيدة يساوي كل الأدب المحلي للهند والجزيرة العربية. إن السمو الجوهري للأدب الغربي هو محط الإقرار التام فعلا من قبل أولئك الأعضاء الذين يشكلون اللجنة، والذين يدعمون الخطة الشرقية في التعليم. وليس من المبالغة أن نقول إن كل المعلومات التاريخية المجموعة في اللغة السنسكريتية أقل قيمة مما قد يوجد في تلك الملخصات المبتذلة والمستخدمة في المدارس الإعدادية في إنجلترا. وفي كل فرع من فروع الفلسفة الأخلاقية والمادية نجد أن المكان النسبي لهاتين الأمتين هو نفسه تقريبا»(57).

ويعلق «سعيد» على هذا القول بـ «أن ماكولي كان يتحدث من موقع السلطة، حيث كان في وسعه ترجمة تصوراته إلى قرار يأمر سكان شبه قارة بأسرها بأن يذعنوا للدراسة بلغة غير لغتهم الأم. وهذا ما حدث في حقيقة الأمر»(58).

نفهم من ذلك أن الغرب صاغ مقولاته الاستشراقية ومعارفه المطلقة عن «الشرق» في صيغ حاسمة وأحكام نهائية، وعبارات قاطعة، تستمدّ مصداقيتها من ذاتيتها، ولا تحتاج إلى برهان خارجي، فمجازات الخطاب الاستشراقي «هي جميعا خبرية وذاتية البرهان، والزمن الذي تستخدمه هو اللازمني والسرمدي، وهي تخلق انطباعا بالتكرار والقوة، وهي دائما مناظرة لمعادل أوروبي، محدد أحيانا وغير محدد أحيانا أخرى، لكنها ذات مرتبة أدنى إطلاقا من هذا المعادل»(59).

فكلّ ما لا يرضاه الرجل الغربي على نفسه يسقطه على الآخر الشرقي، وبالتالي فالرجل الغربي عقلاني، ومنهجي، وحكيم، وشجاع، ومهذّب، أمّا الآخر/ الشرقي فهو لا عقلاني، ولا منهجي، وجبان، وساذج، وفظّ، ولا يتورّع الخطاب الاستشراقي عن التفكير الاختزالي، والتعميم المفرط، والأحكام الجازمة، لذا لا يتورّع عن اختزال ثلاثة أرباع البشرية (ونعني سكان أفريقيا، وآسيا، وأمريكا الجنوبية)، وعلى امتداد قرون في هذه الصور النمطية والمكرّرة، ولا يتجدّد الخطاب الاستشراقي عبر العقود والقرون إلا من خلال ترسيخ وتأكيد ومضاعفة هذه الأنماط والكليشيهات الجاهزة. وما يكرّس هذه «النمطية» والتكرار أمران، أوّلهما: إيمان المستشرق بأنّ الآخر/ الشرقي ثابت في مكانه مناهض لحركية التاريخ، وسيرورة الزمن وفقا لنواميس الكون. وثانيهما: أنّ الخطاب الاستشراقي اقتصر عمله على الشرق النصوصي أو المكتوب/ الكلاسيكي، ولم يعنَ مطلقا بالشرق الفعلي أو الحديث. وهذا يعني أن المعرفة والخطاب مرتبطان بالقوة والهيمنة، وليس ثمّة خطاب ثابت لكل الأزمنة، بل الخطاب سبب ونتيجة على سواء(60).

ومن ثم يؤكّد «سعيد» أنّ الاستشراق هو أداة معرفية وظّفها الغرب ليُحكم سيطرته على ما أسماه الشرق، وقد وظّف قوّته ومعرفته لهذا الغرض، فغلّف نوازع سيطرته بغلاف الرسالة الحضارية أو عبء الرجل الأبيض، كما يحلو للأدبيات الاستعمارية أن تسمّيها، وقد مثّل «سعيد» لهذا الأمر بحملة نابليون على مصر التي عدّها «جوزيف فورييه» Joseph Fourier عملا حضاريا بكلّ المقاييس، ولكنّها في نظر «سعيد» عمل استعماري بامتياز، وخبث استشراقي بكلّ المقاييس: «... أن يُنقذ إقليما من بربريته الحاضرة ويعيده إلى عظمته الكلاسيكية السابقة، أن يلقّن الشرق (لمصلحته هو) طرائق الغرب الحديث، أن يحلّ القوة العسكرية محلا أدنى، أو يقلّل من أهميتها تعظيما لمشروع المعرفة الممجدة التي اكتُسبت في أثناء عملية السيطرة السياسية على الشرق، أن يصوغ الشرق، أن يعطيه شكلا وهُويّة، وتحديدا يصحبه اعتراف كامل لمكانته في الذاكرة، وبأهميته بالنسبة إلى الاستراتيجية الإمبراطورية، وبدوره «الطبيعي»، من حيث هو ملحق بأوروبا، أن يجلّ المعرفة المجمّعة خلال الاحتلال الاستعماري ويشرّفها بتسميتها «إسهاما في نموّ المعرفة الحديثة»، في حين لم يكن السكان الأصليون قد استُشيروا أو عُوملوا إلا بوصفهم ذريعة لخلق نص لا تعود الفائدة منه على السكان الأصليين، أن يشعر المرء بنفسه أوروبيًّا في مركز القيادة، كيف شاء تقريبا، للتاريخ الشرقي، وللزمن الشرقي، والجغرافيا الشرقية، أن يؤسس مجالات جديدة للتخصص، وأن ينشئ فروعا جديدة للمعرفة، أن يقسّم، ويوزّع ويخطّط، ويجدول، ويصنّف مؤشرات، ويسجل كل ما تتناوله الرؤيا (وما لا تتناوله)، أن يشكّل من كلّ جزئية يلاحظها تعميما، ومن كلّ تعميم قانونا لا يتغيّر للطبيعة الشرقية(...)، تلك هي ملامح الإسقاط الاستشراقي الذي تحقق كلّية في وصف مصر»(61).

يمكن أن نقرأ في هذا المقطع الطويل جملة من الإضاءات المهمّة التي أرست دعائم نظرية ما بعد الاستعمار، ومن أهمها:

1 - أنّ الغرب يقف من الشرق موقف الوصيّ على القاصر، فهو يراه عاجزا عن أن يحكم نفسه بنفسه، والأدهى أن يراه عاجزا عن أن يمثّل نفسه/ أو يتحدّث عن نفسه بنفسه، وذلك لقصوره العقلي ودونيّة عرقه، لذلك فهو أحوج ما يكون إلى مساعدة الغرب، ولقد قال ماركس ذات مرّة عن هؤلاء الشرقيين «إنّهم عاجزون عن أن يمثّلوا أنفسهم بأنفسهم».

2 - يطرح هذا المقطع فكرة مركزية الغرب وهامشيّة الشرق، وهي ثنائية أقنع الغرب بها نفسه، بعد أن «صنع» غريمه بصورة مناقضة له تؤهله لأن يكون في مرتبة دنيا، وقد انبنت تلك الصورة على ملاحظات جزئية سرعان ما تحوّلت إلى براهين وتعميمات، وعلى أحكام مسبقة تأكّدت بما تناولته الرؤية وما لم تتناوله، قد تحوّلت تلك الأحكام المسبقة والملاحظات الجزئية

إلى «معرفة علمية» أكّد علميّتها القالب العلمي الذي سبكت فيه، ونعني التقسيمات والتخطيطات والجداول والتصنيفات... وما غير ذلك. كان عمل سعيد - ونعني فضحه بنية الخطاب الاستشراقي - هو الخطوة الأولى لزلزلة مركزية الغرب وهامشية الشرق، وهي الفكرة التي ستشتغل عليها نظرية ما بعد الاستعمار لسنوات أو عقود.

3 - كما يطرح هذا المقطع سؤال «من يكتب التاريخ؟»، فقد دلّ المقطع السابق على أنّ الغرب هو من يكتب التاريخ، فقد صاغ المستشرقون أدبيّاتهم عن حملة نابليون على مصر، التي لم تسمَّ يوما احتلالا أو حربا، حتّى في كتب التاريخ العربية والمصرية. وسيفتح هذا السؤال موضوعا جديدا مادّته «كتابة التاريخ» Historiography، سيشغل نقاد ما بعد الاستعمار طويلا[62].

مما سبق يتضح لنا أن الفرضيات الأساسية التي اعتمد عليها إدوارد سعيد في كتابه هي:

1 - حالة التقابل بين الشرق والغرب، باعتبار ما يحتويه كلا النطاقين من تاريخ فكري وعقلي ولغة وعادات وتقاليد ومفاهيم خاصة.

2 - محاولة رصد مجال القوة التي ميزت التوجهات والبنى الثقافية بين الطرفين، والوقوف على مدى ترصد مجال السيطرة والهيمنة، وما ينجم عنه من قدرة الطرف الأقوى على التمثيل وأخذ المبادرة بالحديث عن الآخر، باعتبار ما توفق إليه من خصائص ميزته عن الطرف المقابل.

3 - اعتماد خطاب الاستشراق على المؤسسة السياسية والاجتماعية الغربية، من خلال الاستناد إلى تعميق مجال البحث والدرس الجامعي، والسعي إلى تنظيم فعالياته عبر جهود العاملين وتضافرها في الحقول السياسية والثقافية والتعليمية[63].

إن الإنجاز الأساسي لكتاب الاستشراق يتمثل في طرحه رؤية متفردة للإمبريالية بوصفها سلوكا معرفيًّا وثقافيًّا مصاحبا للهيمنة والسيطرة، فهذا الكتاب ينحو إلى كشف الأقنعة الأيديولوجية للإمبريالية، وتأكيد العلاقة المتبادلة بين المعرفة الاستعمارية من جهة، والسلطة الاستعمارية من جهة أخرى، إذن يبرز سعيد في دراسته التكوين المؤسسي للاستشراق وارتباطه بالمصالحة السياسية الغربية، من حيث إن ازدهار الشرق جاء مواكبا للتوسع الاستعماري والإمبريالي الغربي، فهو معرفة تنتج القوة، وقد وظَّف كثير من المستشرقين علمهم بالشرق لخدمة المصالح السياسية لبلدانهم، كما أنه أكد أن إرث الاستعمار الاقتصادي والسياسي والثقافي شكّلَ - بشكل جذري - تركيبة المجتمعات في كل من الدول المستعمِرة والمستعمَرة سابقا، فلم يؤثر الاستعمار على الثروة ومستويات التنمية وتكوين المستعمرات السابقة والمجتمعات الغربية فقط، بل أيضا على الثقافات الوطنية، بما في ذلك التقاليد الأدبية والثقافة الشعبية، إلى جانب المعاني التي تم الاعتراف بها من قِبَل البعض الآخر، والخلافات الإثنية. ومن هذا المنطلق، تظل ممارسة الاستشراق مرتبطة بفعالية السلطة

الإمبريالية، بغض النظر عن الشكل الذي تتبناه؛ فمعرفة الآخر وتسميته وتقويمه داخل الخطاب تعني استبقاء سيطرة سياسية بعيدة الأثر عليه[64].

ولعل الإلمام برؤى إدوارد سعيد في بضعة أسطر شيء محال؛ ذلك أنه يمثل مؤسسة فكرية وثقافية قائمة بذاتها، تترامى فروعها في مختلف المناحي الفكرية والثقافية والتاريخية والسياسية، بل والأنثروبولوجية أيضا، لكننا لا يمكننا اختزال كل ما ورد سلفا من أهمية العمل التاريخي الموسوم بـ «الاستشراق» في صلته «الجينية» بدراسات ما بعد الاستعمار، من خلال ما قاله «ستيفن هاو» Stephen Howe الذي يقول: «لقد عمل سعيد ما بدا أشكالا جديدة من الدراسات الثقافية والتاريخية، وأسس بالفعل لنوعين أكاديميين جديدين ينموان بسرعة: «دراسات ما بعد الاستعمار»، و«تحليل الخطاب ما بعد الاستعماري»، وفي ندوة نظمتها مجلة American Historcal Reviw في العام 2000، تأكد بالوثائق أن تأثير سعيد يمكن أن يبلغ، وهو بالفعل شديد الأهمية، في حقول أبعد ما تكون عن اهتماماته الرئيسية، مثل تاريخ القرون الوسطى، ودراسات البلقان، والتاريخ الديبلوماسي الأمريكي، ولقد اتسع نطاق تأثير تلك الأفكار أكثر فأكثر، إذ يمكن رصدها لدى الفنانين البصريين ومديري المتاحف والروائيين ومخرجي الأفلام السينمائية، فضلا على جمهور عام وعريض من القراء، وفي نظر المعجبين به بات سعيد النموذج المثالي للمثقف النقدي»[65].

هذه هي الخطوط العامة لجهود «إدوارد سعيد» في إرساء الخطاب ما بعد الاستعماري، ولعل أهم ما يميزها أنها أكدت أن الدراسات الاستعمارية - وما بعدها - مجال متنوع ومُتنَازع عليه، وتغطي مجموعة من التخصصات والعمل متعدد التخصصات، كما أنها تجاوزت عقدة المهمش إلى انتقاد المفكرين الاستعماريين الذين سعوا إلى تكريس المعرفة لتكون في خدمة الدول المستعمِرة، والتي ركز عليها من بعده «هومي بابا» و«جاياتري سبيفاك» وغيرهما.

3 - 3 - هومي بابا ونظرية الهجنة[66]

قرأ «هومي بابا» Homi K. Bhabha أفكار «سعيد»، ووافقه في بعضها، لاسيما ما تعلّق باستغلال الغرب سلطة الخطاب لفرض سيطرته الثقافية والحضارية على الآخر اللاأوروبي، ولكنّه خالفه في طبيعة العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، فإذا كان «سعيد» يفصل بينهما فصلا حدّيا، وهو الأمر الذي سبقه إليه «إيمي سيزير» في كتابه «خطاب حول الاستعمار»؛ إذ جعلا كلا منهما عالمين مستقلّين، قطعت القوة العسكرية والقهر اللاإنساني أيّ خطوط تواصل محتملة بينهما، فإن «هومي بابا» يرى - خلافا لهما - إمكان تقاطع هذين العالمين من خلال مفهوم الهجنة Hybridity[67]. هذا المفهوم الذي يعدّ «المفهوم الأعظم تأثيرا والأكثر إثارة للجدل في

دراسات ما بعد الاستعمار الأخيرة»[68]. وذلك من خلال فلسفته بطريقة لم تشهد لها مثيلا عند معظم نقاد ما بعد الاستعمار، وعند غيرهم من المفكرين أيضا؛ فبالنسبة إلى هومي بابا، لا يوجد فائز وخاسر، إنما نحن أمام شخصين مشوهين نتيجة لهذه العلاقة، وذلك لأن: «التفاعل بينهما لا يؤدي إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد السلطة الاستعمارية فقط، بل تهدد أيضا في محاكاتها بزعزعة استقرارها، وهذا ممكن لأن هوية المستعمِر في حد ذاتها غير مستقرة؛ إذ توجد في وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمِر بحكم اختلافها، فهي تتجسد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمَر، وقبل ذلك فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في أيديولوجية الاستشراق كما عرَّفها سعيد»[69].

ويذهب «بابا» إلى أبعد من هذا، عندما يعدّ أنه من الخطأ تصور سمو هذا المستعمِر، وإنما هو انعكاس لمفهوم هذا الآخر - في مفهوم سعيد - ويضعهما معا في علاقة ملتبسة تتأرجح بين الرغبة والخوف؛ فحرص الغرب على تعميم تجربته الثقافية والروحية والمادية، إنما يقوم على إفراد ملامح الأوج والقدرة على الشمول؛ ليكون المسعى نحو فرض النموذج الواحد، التعالي على المجمل من المكونات الأصلية التي تقوم عليها ثقافة الآخر، وبالقدر الذي تتلازم الأزمة في التمييز بين الشرق والغرب، أو المركز والأطراف، فإن «هومي بابا» يحرص على دراسة مواقعات «المواجهة والتبادل» التي تتم على الصعيد الثقافي بين الحضارات، هذا بحساب إنكاره لمفهوم نقاء الهوية الثقافية[70]. وبالتالي يعمل «بابا» على البحث في لحظة التشابك الذي تخلقه لحظة المواجهة، ليتم تشكّل معرفة جديدة خارج التوقعات المعهودة والمسلم بها[71]. وهذا ما دفع «روبرت يونج»، في أثناء إشارته إلى أن البحث في الصياغة الخطابية للاستعمار لا يسعى إلى استبدال أو استبعاد الأشكال الأخرى، مثل ما هو تاريخي، أو جغرافي، أو اقتصادي، أو عسكري، أو سياسي، هو ما دفعه إلى أن يشير إلى أن مساهمة تحليل الخطاب الاستعماري التي يتم فيها التعبير عن مفاهيم مثل الهجنة «تقدم إطارا مهما لذلك العمل الآخر بالتأكيد أن كل الرؤى التي تناولت الاستعمار تشترك في، وعليها أن تتعامل مع، وسيط خطابي مشترك، الذي كان أيضا الاستعمار نفسه:... لهذا يمكن لتحليل الخطاب الاستعماري أن ينظر إلى التنوع الواسع لنصوص الاستعمار كشيء أكثر من مجرد توثيق أو «دليل»[72]».

ويرى «بابا» أن الابتعاد عن خصائص «الطبقة» أو «الجندر» كفئات مفاهيمية وتنظيمية رئيسية أدى إلى إدراك «مواقع الذات»، سواء تعلق الأمر بالعرق، أو الجندر، أو الجيل، أو الموقع المؤسسي، أو بالموقع الجغرافي السياسي، التي تسكن أي ادعاء بالهوية في العالم الحديث. فما هو مبتكر من الناحية النظرية، وحاسم من الناحية السياسية، هو الحاجة إلى التفكير

فيما أبعد من سرديات الذات الأصلية والأولية، والتركيز على تلك اللحظات أو السيرورات التي ينتجها الإفصاح عن الاختلافات الثقافية؛ فهذه الفضاءات «البينية» تفسح في المجال لبلورة الاستراتيجيات المتعلقة بالذات والذاتية، سواء أكانت فردية أم جماعية، الأمر الذي يطلق أدلة جديدة على الهوية، ومواضع التعاون المبتكرة، والمنافسة، من خلال تحديد فكرة المجتمع نفسها وتعريفها(73).

هذا الأمر دفع «بابا» إلى الاستناد على مفهوم «التجاذب» Ambivalence(74). في أثناء قراءته للصور النمطيّة العرقيّة داخل الخطاب الاستعماري، فهذا المفهوم بالنسبة إليه يمثل ركنا أساسيا في الصورة النمطيّة التي أعطت للخطاب الاستعماري رواجه وانتشاره، فهي من أهمّ الاستراتيجيات الخطابيّة والنفسيّة لدى السلطة التي تعتمد على التفرقة والتمييز، فكما يقول: إن «لغياب هذه النظرة تاريخها المرتبط بالذريعة السياسيّة؛ فإدراك الصورة النمطيّة على أنّها صيغة من صيغ تجاذب المعرفة والسُلطة يتطلب استجابة نظريَّة وسياسيَّة للأنماط الحتميَّة والوظيفيَّة في إدراك العلاقة بين الخطاب والسياسة. فتحليل التجاذب يستجوب المواقف الدوغمائيَّة والأخلاقيَّة فيما يتعلق بمعنى الاضطهاد والتمييز. وما تشير إليه قراءتي للخطاب الاستعماري هو وجوب أن نزيح نقطة التدخل من المعرفة الجاهزة والمسبقة للصور على أنها إيجابية أو سلبية، إلى فهم سيرورة التذويت التي جعلها الخطاب القائم على الصور النمطية ممكنة (ومعقولة)؛ فالحكم على الصورة النمطية تبعا لمعيارية سياسية مسبقة يعنى أن نغلقها ونصرف عنها النظر، لا أن نزيحها أو نزحزحها؛ لأن هذا الأمر الأخير لا يكون ممكنا إلا بالانكباب على فعاليتها، وعلى ذخيرة مواقع القوة والمقاومة، والسيطرة وتبعية الذات الاستعمارية المتعينة (ذات المستعمِر والمستعمَر على السواء)»(75).

المسألة المطروحة هنا، من قبل «بابا»، سواء ضمن الأشكال النقديَّة الخطابيَّة أو السوسيو - ثقافية، تنتقل من الاهتمام بعمليات اللّاوعي (التماهيات والرغبات كحالة نموذجيَّة) المرتبطة بالذوات المضمَّنة بعضها في بعض، إلى قضيَّة التَّضمُّن المتبادل لكلٍّ من المستعمِر والمستعمَر، والمقاربة الثنائيَّة التي يطبّقها «بابا» هنا هي مزج للسجلات ما بعد البنيويَّة بسجلات التحليل النفسي، بطريقة تمكّن من فحص الاقتصاد السياسي للخطاب والاقتصاد الشعوري للهويّات(76)؛ إذ يقول «بابا»: إن «بناء الذات الاستعمارية عبر الخطاب، وممارسة السلطة الاستعمارية من خلال الخطاب، يحتاجان إلى تمفصل أشكال من الاختلاف العرقي والجنسي، ومثل هذا التمفصل يُعدُّ حاسما إذا أدرك أنَّ الجسد دائما وبصورة متزامنة (إن لم تكن متصارعة) مدرجٌ في اقتصاد اللذة والرغبة واقتصاد الخطاب والهيمنة والسُّلطة»(77).

إن التجاذب مقولة تحليليَّة فعَّالة لبناء نظريَّة داخل الخطاب الاستعماري، خطاب كما رأى فانون يميزه ظرف مانوي يفهم الأشياء داخل مسميات الخير والشر أو النديَّة، يفكّر داخل الأسود والأبيض، إنَّه ظرف لن يتيح أبدا إمكان الاندماج بين طرفين متضادَّين. وبوصفه سُلطة فغايته تأويل المستعمَرين داخل أنماط منحطَّة، أو كآخريَّة قابلة للمعرفة وواضحة في الوقت نفسه، يستخدم منظومة تمثيليَّة أو نظام حقيقة تحافظ فيه العقلانيَّة الغربيَّة على حدود المعنى(78). هذا الخطاب، كما يرى «بابا»، يفرض نوعا من التهديد لتغايره وازدواجيته، وهي ملاحظة أفادها من إدوارد سعيد الذي كان يشير بصورة متواصلة إلى الاستقطاب والانقسام القائمين في مركز الخطاب الاستشراقي، فهو من جهة موضوع معرفة، واكتشاف، وممارسة. ومن جهة أخرى موضع صور، وأحلام، وفونتازم، وأساطير، وهواجس، وحاجيات (...)، سعيد يضفي على هذا النوع من التفكير هيئة مشابهة لهيئة عمل الحلم؛ إذ يميز بين إيجابيَّة لاواعية يدعوها الاستشراق الكامن، وبين معارف وآراء عن الشرق يدعوها الاستشراق الظاهر(79).

وهنا لا بد من أن نتذكر قول «هومي بابا» من أن الحاجة كانت قائمة إلى توكيد الهوية الوطنية، بل إنها كانت سمة من سمات الكتابة فيما بعد الاستعمار، فضلا على أنها كانت جزءا حيويا من المقاومة الجماعية التي ركزت على الهوية المستقلة والتمايز الثقافي. لكن الأمر (والقول لهومي بابا أيضا) الآن يسير في اتجاه آخر بفعل التهجين والتداخل في مجتمعات ما بعد الاستعمار، وهو ما أدت إليه حركة القمع الثقافي الواعية التي تجبر المستعمَر على التكيف مع أنماط اجتماعية جديدة(80).

ويؤكد «بابا» أنّ المستعمَر في استطاعته أن يتكلّم، ويمكن استعادة صوته الوطني اعتمادا على سردياته التي تعدُّ وسيلة إضفاء المعنى على التاريخ؛ إذ توفر السرديات ممكنات جديدة كانت خفية في فهم التاريخ، بل يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ يرى أنه يجب على الكاتب المستعمَر أن يخلق خطابا جديدا يرفض جميع الدعاية الموروثة المتسامية التي أنشأها المستعمِرون. ولكن يؤكد أيضا أن مثل هذا الكاتب يجب أيضا أن يتبنى فكرة التعددية الثقافية، والهوية الهجينة؛ معتقدا أنه لا توجد حقيقة واحدة، ولا يوجد شكل تاريخي واحد. وهو بذلك يتبنى وجهة نظر مغايرة لما تبنتها زميلته «جاياتري سبيفاك»، بتأكيدها أن المستعمَر لديه القدرة على الحديث، وهو ما يمكن أن نوضحه في المبحث التالي.

3 - 4 - جاياتري سبيفاك والنسوية ما بعد الاستعمارية(81)

تعدُّ «جاياتري سبيفاك» Gayatri Spivak أحد أعلام دراسات ما بعد الاستعمار، وتعدُّ أول منظرة نسوية في الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري، وقد تضمنت دراساتها رؤى خاصة تسعى

إلى قلب أبنية الهيمنة، بل الشك في الفرضيات الأساسية للفكر المهيمن. فبخلاف النصوص الرئيسة لخطاب ما بعد الاستعمار أدى التأثير الواسع لما بعد البنيوية التي ترتبط في كثير من الأحيان بالناقدات النسويات المؤيدات للخطاب النقدي ما بعد الاستعماري، مثل «سبيفاك»، إلى التركيز على الأدلة التي يمكن أن توفر للأدب تواريخ جندرية متعددة، وخصوصيات استعمارية وأوضاع استقرار ومقاومة، لاسيما أن الدراسات الأدبية النسوية أدت دورا مركزيا في تطوير الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري. إذ خدمت هذا النمط من النقد بوصفه مركزا لتحليل صور المجتمعات الاستعمارية، ولفهم الإنتاج الخطابي للأشكال الاستعمارية الذاتية وتحديها. كما أنه مركز لتحليل الطرق التي قام بها الاستعمار بتغيير كل من المستعمِرين والمستعمَرين.

إن السمة المميزة للدراسات النسوية الأدبية ما بعد الاستعمارية هي التزامها بتحليل التاريخ والخصوصية الاجتماعية، وهدفها ربط تحليلات النصوص الأدبية بالعلاقات الاجتماعية الأوسع. وشملت مجالات العمل الرئيسة في الدراسات الأدبية ما بعد الاستعمارية الطرق التي تعمل بها السلطة، من خلال اللغة والثقافة الأدبية، لتشكيل المعاني والقيم والذاتيات والهويات. وسعى هذا العمل الأفضل إلى الحفاظ على علاقات القوة بين الجندر، والطبقة، والعرق من جهة، ورؤيتها كما هي دائما مرتبطة بشكل متكامل من جهة أخرى. وقد انتقل جزء من النقد الأدبي والثقافي النسوي الأكثر ابتكارا في نظرية ما بعد الاستعمار في اتجاه ما يمكن تسميته التاريخ الثقافي. وهذا ينطوي على قراءة النصوص الخيالية جنبا إلى جنب مع النصوص والأشكال والممارسات الثقافية الأخرى فيما يتعلق بالتطورات الاجتماعية والاقتصادية الأوسع(82)، وخير مثال على ذلك كتاب «أنّ مكلينتوك» Anne McClintock «بشرة إمبريالية» Imperial Leather (1995) التي تناقش فيه تقديس الإمبريالية ودور النسوية في الخطابات الاستعمارية في القرن التاسع عشر. وتجادل فيه بشكل مقنع بأن الجندر والعرق والطبقة لا توجد في عزلة بعضها عن بعض، وتسعى إلى تحليل العلاقات المتبادلة بين المشاريع الاستعمارية الغربية، والخطاب العرقي، واستنساخ الأشكال الأبوية والخاصة بالجندر، والنظام الأبوي، والسوق الرأسمالي. وتعتمد في تحليلها على النظريات النسوية والاجتماعية والتحليل النفسي لقراءة مجموعة متنوعة غنية من الأشكال الثقافية، بما في ذلك الروايات والإعلانات واليوميات والشعر والتاريخ الشفوي(83).

ويعدُّ وضع النساء في المواقع الاستعمارية، وما بعد الاستعمارية، محورا مهما لكتابة ما بعد الاستعمار النسوية، وكذلك مسألة ما إذا كانت الأشكال والممارسات الثقافية المهيمنة - سواء أكانت متمثلة في اللغة، أم الأدب، أم أشكال الثقافة، أم الأشكال النظرية الأخرى - يمكن استخدامها لتحدي الهيمنة من قبل معظم النسويات، بالإضافة إلى الطعن في النظرة الأوروبية التي تميز

المفاهيم الغربية للتحرر والتقدم، وتصور نساء العالم الثالث - في المقام الأول - ضحايا للجهل والثقافات والأديان المقيدة، وأن هناك من يتحدث نيابة عنهن. وقد كان هذا محورا مركزيا لمقالة «جاياتري سبيفاك»: «هل تستطيع التابعة أن تتحدث؟» Can the Subaltern Speak? (1988) التي تحلل فيها «العلاقات بين خطابات الغرب وإمكان التحدث عن (أو من أجل) المرأة التابعة»، إذ تقول سبيفاك:

«إن تقديم التقارير حول، أو الأفضل من ذلك، المشاركة في، عمل معارضي التمييز الجنسي بين النساء الملونات أو النساء المضطهدات طبقيًّا في العالم الأول، أو العالم الثالث، أمر لا يمكن إنكاره على جدول الأعمال، كما ينبغي لنا أن نرحب أيضا باسترداد المعلومات جميعها من هذه المناطق المسكونة التي تقع بين الأنثروبولوجيا والعلوم السياسية والتاريخ وعلم الاجتماع. ومع ذلك، فإن بناء الوعي أو الموضوع وافتراض أنهما يحافظان على مثل هذا العمل، وسيتحدان، على المدى البعيد، مع عمل دستور التابع الإمبريالي، واختلاط العنف المعرفي مع تقدم العلم والحضارة. وسوف تكون المرأة التابعة صامتة أكثر من أي وقت مضى»(84).

وللبرهنة على صدق مقولاتها تلجأ «سبيفاك» إلى ذكر وضع النساء الهنديات في فترة الاحتلال البريطاني للهند، وتخص بالذكر نساء الـ «ساتي» Sati الهنديات(85)، إذ نُظِر إليهن بمنظورين مختلفين:

1- المنظـور البريطـاني الاستعماري الذي اعتبرهن ضحايا مثيرات للشفقة، ظلمهنّ الدين والمجتمع البطريركي.

2 - المنظور الوطني الهندوسي الذي اعتبرهن زوجات مخلصات، ومؤمنات تقيّات، وبطلات شجاعات.

وقد ترتّب على المنظور الأوّل أن قامت السلطات الاستعمارية البريطانية بإلغاء هذا الطقس عنوة منذ العام 1829م، برغم تخوّفها من عواقب هذا القرار؛ لأنّها كانت تدرك جيّدا أنّه طقس مقدّس في المجتمع الهندوسي البطريركي التقليدي؛ ممّا سيهزّ شرعيّتها في أعين هذا المجتمع المحافظ، فبإبطال هذه الشعيرة الدينية في العام 1829م كان سيجعل السكان الأصليين ينظرون إلى الوجود البريطاني على أنّه غير شرعيّ، خصوصا أنّه لم يعدّ الـ «ساتي» خرافة فقط، بل جريمة، وعلى هذا الأساس فقد صوّرت الأرامل في كلّ النصوص التي كُتبت من منظور استعماري في صورة ضحايا اللاإنسانية والدين (...)، وباعتبار الـ «ساتي» شعيرة بربرية مكنت البريطانيين من أن يبرزوا الإمبريالية على أنّها مهمّة حضارية، فقد كانوا ينقذون النساء من طقس بشع. ومن هذا المنطلق تناقش سبيفاك قضيّة إلغاء الطقس الهندوسي الـ «ساتي» في الهند من قبل الاحتلال البريطاني على

أنّه شكل/ صيغة لإنقاذ الرجال البيض النساءَ الملوّنات من الرجال الملوّنين، وهذا ما سيضفي طابعا حضاريا مزعوما على الوجود البريطاني في الهند، وستنتقل هذه الصيغة إلى معظم أدبيات الغربي الاستعماري في أثناء حديثها عن الآخر اللاأوروبي.

أمّا المنظور الثاني للأرامل الهنديات فقد عدّهنّ - كما ذكرنا آنفا - بطلات وزوجات مخلصات اخترنَ طوعا أن يلتحقنَ بأزواجهنَّ في العالم الآخر، من دون أن يكرههنَّ أحد على ذلك.

وبين هذين المنظورين المتناقضين ضاع صوت المرأة/ التابعة، وعجزت عن التعبير عن نفسها بنفسها، فحين صوّرت الأرامل الهنديات على أنهنّ ضحايا البربرية لم يطلب أحد رأيهنّ، ولم يُسمع صوتهنّ حول هذا الموضوع، وننسى أنّه مهما تبدو أصوات الأرامل واقعيّة فإنّها لا تعدو أن تكون - كما تقول سبيفاك - مجرّد تمثيلات خُلقت من منظور استعماري لكي يبرّر بها وجوده وطروحاته المعرفيّة حول مهمّته الحضاريّة المزعومة. وحين صوّرت على أنّها بطلة وزوجة وفيّة فإنّها حُرمت هذا الحق بإلغاء هذه الشعيرة بقرار استعماري. إذن في كلتا الحالتين ضاع صوت المرأة/ التابعة بحجّة أنّ هناك صوتين نخبويين يدّعيان أنّهما يتحدّثان باسمها ويدافعان عن حقوقها. ما يعني أن صوت التابع مكتوم، وأن صوت النخبويّ عالٍ يمثّل نفسه، ويمثّل التابعين في الوقت نفسه، بحجّة أنّهم أعجز من أن يمثّلوا أنفسهم بأنفسهم، ولا يختلف هذا الادعاء كثيرا عن الادعاء الاستعماري الذي يزعم أنّ المستعمَر أقلّ وعيًا من أن يحكم نفسه بنفسه، بل لا بدّ له من وصاية غربية/ استعمارية يسلّمها زمام أموره.

وتذهب سبيفاك بعيدا حين تنبّه إلى أنّ هناك افتراضا بأنّ وعي التابعين واحد، ويقود هذا الافتراض إلى إهمال الجندر وكلّ أشكال التعبير المتنوّعة داخل جماعات التابع، وذهبت إلى أبعد من ذلك، حين أشارت إلى أنّ المحتل البريطاني هو أوّل من عدَّ التابعين طبقة مستقلّة، وعليه فإنّ إعطاء التابعين صوتا هو تعزيز لتصنيف غير منصفٍ بين النخبويين والتابعين[86].

وعلى الرغم من أنها متشائمة هنا إلى حد كبير، بشأن إمكان إعطاء صوت لامرأة تابعة، فإنها تجادل بأن النساء الغربيات يمكن أن يعملنّ بشكل أفضل مما فعلنّ حتى الآن. وتشير إلى أنه من الأهمية بمكان عدم ارتكاب الخطأ الشائع المتمثل في افتراض الشفافية الموضوعية من جانب الباحث. وتحتاج النسويات إلى الانخراط في مواضيعهن: «في تعلم التحدث عن (بدلا من الاستماع إلى أو التحدث عن...) موضوع المرأة التابعة الخافت تاريخيا، فمثقف ما بعد الاستعمار يتخلى بشكل منهجي عن امتياز النساء. وينطوي هذا التطهير المنهجي على تعلم انتقاد خطاب ما بعد الاستعمار باستخدام أفضل الأدوات التي يمكنه تقديمها، وليس مجرد استبدال الشكل المفقود للمستعمر»[87].

لقد أدّت أعمال «سبيفاك» دورا مهما في تحديد مجال دراسات ما بعد الاستعمار، وفي صياغة النقاشات حول النسوية ما بعد الاستعمارية. وكانت دراستها «ثلاثة نصوص نسائية ونقد الإمبريالية» Three Women's Texts and a Critique of Imperialism (1985) حجة مبكرة لأهمية الخصوصية التاريخية في قراءة النصوص الأدبية. ففيها تجادل «سبيفاك» بأن هناك مخاطر في قراءة نصوص القرن التاسع عشر من منظور نسوي في القرن العشرين، من دون إيلاء الاهتمام الكافي للمعاني والقيم الإمبريالية المتداولة في وقت إنتاج النص. وفهم هذه المعاني وعلاقة القوة الخطابية التي تقع ضمنها يشيران إلى آثار كتابات النساء والنصوص الأدبية في المشروع الاستعماري. إن النزعة الأنجلو - أمريكية النسوية للاحتفال بنصوص مثل «جين آير» Jane Eyre كطرف ما قبل نسوي تحجب قدرة المرأة المستعمرة، في هذه الحالة «بيرثا ماسون» Bertha Mason، وما يصاحب ذلك من استحالة تمثيل المواضيع المعقدة للموضوعات الاستعمارية(88).

وتحلل في دراسة أخرى مهمة، بعنوان «الحركة النسوية الفرنسية في إطار دولي» French Feminism in an International Frame (1981)، قيــود الحركــة النسائيــة «الفرنسيــة»، مع تجاهلها الطبقة والعرق، كمثال على تعارض النسوية الغربية و«إحسان الاستعمار» لنساء العالم الثالث(89).

وقد تمّ تطوير طروحات «سبيفاك» السابقة، والتي تشمل قيود النسويات الغربية، والمرأة التابعة، والوكالة، والخطاب الاستعماري في أعمالها الأخيرة، بما في ذلك نصها الواسع النطاق «نقد العقل ما بعد الاستعماري .. نحو تاريخ للحاضر المخفي» A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present (1999). وقد أدى هذا العمل إلى حوار مثمر للقضايا الاستعمارية وما بعد الاستعمارية ومجموعة من النظريات الغربية، وبشكل أساسي الماركسية والتفكيكية والنسوية، وعن طريق تحليل «إدوارد سعيد» و«ميشيل فوكو» للخطاب. وكذلك يقاوم عملها كل المحاولات لإنشاء نظرية إجمالية، وعلى الرغم من أنها متجذرة في التحليل الأدبي والنصّي، فإنها متعددة التخصصات بشكل منتظم(90).

هؤلاء هم بعض الرواد الذين مثّلوا الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري. وقد بذلوا فعلا مجهودا يستحق التقدير في تعرية الخطاب الاستعماري. ومن الملاحظ أن دراسات ما بعد الاستعمار عندهم ترتكز على القراءة الباحثة نحو تفكيك الظاهرة الاستعمارية، من خلال السعي إلى تتبع جذورها التاريخية وتشعباتها وارتباطاتها العقلية والمعرفية، وتبئير القراءة على التفاصيل التي أيقظت في الغرب هذا التطلع نحو ممارسة الحضور الكثيف؛ ليتوجه الدرس نحو قراءة ملامح العلاقة الفكرية التي تربط الغرب بالشرق بكل تفاصيلها العقلية والمادية وما أفرزته من رؤى

وتصورات حول الشعوب والأجناس والأعراق الأخرى، وبناء على هذه المعطيات فإن الأطروحات المركزية التي قامت عليها منهجية دراسات ما بعد الاستعمار عندهم استندت إلى:

- البحث المعمق في العلاقة القائمة بين السيطرة والثقافة.
- رصد ملامح نشوء ظاهرة السيطرة الثقافية.
- العمل على الكشف عن المساوئ والظلم الواقع على الشعوب والمجتمعات التي تعدُّ هدفا للسيطرة والنهب المنظم.
- السعي نحو تحديد ملامح الوعي الداخلي للشعوب التي تعرضت للاستعمار، من خلال وضع المقاربات النظرية مع النظريات والمناهج المعاصرة والعمل على الإفادة منها في المجال التحليلي.
- التبصر في المخيال الجماعي لدى الطرفين على حد سواء (المستعمِر والمستعمَر)، وكشف المعاني الجديدة التي تخلقها تلك العلاقة، عبر الحوار الذي يمكن أن يتم بين الثقافة المهيمِنة والمهيمَن عليها، وما يمكن أن ينتج عنه من رموز ومعان[91].

ولعل أكثر ما يُحسب لهؤلاء الكتّاب هو أنهم مزجوا أطروحاتهم بحقول معرفية أخرى، إذ اعتمدوا، إلى حد كبير، على النظريات القريبة من منهجيتهم ومصطلحاتهم؛ فمن ناحية اعتمدوا على الماركسية، ومن ناحية أخرى مالوا إلى نظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة: مثل التفكيكية والتحليل النفسي والنسوية والنقد الثقافي وتحليل الخطاب، كما أنهم عُنوا بالآراء النقدية المتعلقة بموقف الآخر في الآداب الأخرى، والتي تقوض الخطابات العالمية التي كانت قائمة منذ عقود، وتُظهِرها على أنها ليست سوى خطابات أيديولوجية أُنشئت من قبل الإمبراطوريات العالمية. ولعل هذا ما جعلها على مدى السنوات الخمسين الماضية واحدة من أهم المدارس النقدية في الخطاب النقدي المعاصر.

4 - أدب ما بعد الاستعمار

لم يكد مصطلح نقد ما بعد الاستعمار يستقرّ قليلا في الخطاب النقدي المعاصر حتّى ظهرت مصطلحات قريبة منه ومشتقة منه، أهمّها: «أدب ما بعد الاستعمار» Postcolonial Literature الذي لديه القدرة على الاشتباك العلني مع الهيكل الاجتماعي، وعلى التحليل الموضوعي للبنيات السياسية المحيطة به التي تركها الخطاب الاستعماري. وغالبا ما يرفض هذا الأدب فكرة الانغلاق؛ لتأكيد الطابع المؤقت للهويات ما بعد الاستعمارية، وهو ما يدعم تعليق «هيلين تيفين» عندما قالت: «إن تفكيك الاستعمار يعد بمنزلة عملية وليس وصولا إلى نقطة نهائية»، وغياب النتيجة النهائية عن مشروع تفكيك الاستعمار لا يعبر عن فشل، ولكنه يشير بالأحرى إلى الطرائق التي

تعيد التمازج بعضها مع بعض، والتي تحدد من خلالها الذوات المستعمَرة معالمها الآن. وعندما تتموضع هذه الذوات يمكنها توظيف واستثمار ما أطلقت عليه «ديانا بريدون» «التفشي» الذي يصبح بموجبه التأثير الصادر عن ثقافات متعددة إيجابيا أكثر منه سلبيا، كما هي الحال - على سبيل المثال - في التزاوج بين الأجناس.

وتناوئ مصطلح «أدب ما بعد الاستعمار» مجموعة من المصطلحات المنافسة على غرار «أدب الكومنولث» Commonwealth's Literature الذي يعدُّ تعبيرا متقادما ينفي التمايز، و«الآداب الجديدة» New Literatures المكتوبة بالإنجليزية، والتي لا يستحقّ صفة «الجديد» منها إلا القليل جدًّا، والمصطلح الذي استخدمته رابطة اللغات الحديثة، وهو «الآداب غير البريطانية والأمريكية»، وعلى الرغم من ذلك فقد صمد هذا المصطلح لأنّه يعدُّ أكثر دلالة على الموضوع الذي يحيل عليه من تلك المصطلحات التي تستعمل كبدائل له، والتي تكرّس عمليّة التهميش المتأصّلة التي تعرّضت لها هذه الآداب من قبل الدول التي أعلنت نفسها تاريخيًّا بوصفها ممثّلة للمركز الثقافي الحواضري mettropolitan أو السائد(92).

وقد حدّد مؤلّفو «الردّ بالكتابة» المجال الجغرافي لمصطلح آداب ما بعد الاستعمار بأنه يشمل آداب كلّ من البلدان الأفريقية، وأستراليا، وبنجلاديش، وكندا، وبلدان منطقة الكاريبي، والهند، وماليزيا، ومالطا، ونيوزيلندا، وباكستان، وسنغافورة، وبلدان جزر جنوب المحيط الهادي، وسيرلانكا، بالإضافة إلى أدب الولايات المتحدة الأمريكية(93).

وعلى الرغم من اتساع المجال الجغرافي لآداب ما بعد الاستعمار فإن هذه الآداب جميعها تشترك في «أن شكلها الحالي انبثق من خبرة الاستعمار، وأنها أكدت نفسها عن طريق إبراز التوتر القائم مع القوى الإمبراطورية، وتأكيد اختلافاتها مع فروض المركز الإمبراطوري، وهو ما يجعلها متمايزة بوصفها ما بعد استعمارية»(94). وغالبا ما تمتص هذه الآداب جوانب ثقافة «الآخر» وتناقشها، وتخلق أنواعا جديدة وأفكارا وهويات مختلفة. وهي أيضا وسيلة مهمة لتحديد وسائل التمثيل المهيمِنة، والأيديولوجيات الاستعمارية أو تحويرها أو تحديها(95). ويضاف إلى ذلك أن «أدب ما بعد الاستعمار يشتغل على قضية «الكتابة الرجعية» Writing Back، أو «إعادة الكتابة» Rewriting، أو «إعادة القراءة» Rereading، وهذا ينصف تأويلات أدبية مشهورة من منظورات استعمارية سابقة»(96).

وبذلك يُعدُّ أدب ما بعد الاستعمار وجها من أوجه رصد الفترة التاريخية التي أعقبت جلاء الاحتلال الغربي، فهناك بلا شك وجوه أخرى مرتبطة بهذه الحقبة، وتعبر عنها في السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع والدراسات الأنثروبولوجية والثقافية واللغوية؛ فالاصطلاح الأدبي جزء من كل، ولن

يُفهَم إلا في هذا الإطار الواسع؛ فكي نعي ماهية أدب ما بعد الاستعمار علينا أن ندرس أدباءه وإبداعاتهم، وهم على فئتين، **الفئة الأولى:** تنتمي إلى البلدان الغربية المحتلّة، وهؤلاء كتبوا عن مأساة الأوطان التي سقطت تحت نير الاحتلال وما عانته من مظالم وانتهاكات ونهب لثرواتها. فكانت آدابهم نوعا من المراجعة والإدانة للخطاب الثقافي والإبداعي الذي رافق المستعمِر الغربي، وهو يتمدد بقواته العسكرية في أقطار العالم، حاملا شعارات ظاهرها الخير، مثل: نشر المدنية الحديثة، ومحاربة الجهل، والتبشير أيضا.

والفئة الثانية: أدباء ينتمون إلى البلدان الواقعة تحت الاحتلال الأجنبي، وهؤلاء رووا المعاناة التي عاشتها شعوبهم، وكيف بدا المحتل الأجنبي الذي يتغنى بقيم إنسانية سامية، وهو يرتكب أحط السلوكيات العدوانية مع الشعوب الفقيرة. وما أكثر الدراسات والأبحاث التاريخية التي وثّقت القتل الجماعي لعشرات الآلاف، والتعذيب البشع، واستغلال الثروات ونهبها، والإفساد الاجتماعي، وتكوين طبقات على ولاء للمستعمر الأجنبي، هي التي تسلمت السلطة فيما بعد الجلاء[97].

لذا يقوم النص الأدبي في خطاب ما بعد الاستعمار بدور رئيس؛ لأنه يسمح بالعثور على النظام والممارسة الخطابية الاستعمارية، وكما بيّن «فوكو» فإن دراسة الخطاب لا تقوم على ما قيل، بل على ما لم يقل، ولماذا؟ وهكذا نعثر على نسقين من الكتابة، كتابة المستعمِر التي تهدف إلى تصوير الآخر وتمثيله، ضمن استراتيجيات خطابية محددة، مقابل نسق آخر مناظر يقوم على فعل عكسي يكشف النسق السابق ويقاومه، فإذا كان الغربي يختزل الشعوب الأخرى ضمن تحديدات وفئات وأحكام محددة، تقوم على التفسير العرقي والجنسي والثقافي، فإن ذلك دفع المهيمَن عليه إلى أن ينشئ خطابا مضادا، يعمل على مستويين، الأول: نقض ما قاله الآخر. والثاني: الرد بالمقاومة، وضمن هذين المستويين يتحرك خطاب ما بعد الاستعمار الأدبي، ومن النماذج على ما قدمنا له، قراءات متبصرة لـ «إدوارد سعيد»، لأعمال نصية غربية، روايات، وكتب رحالة، ودراسات، وخطابات، ونصوص أرشيفية، شكلت مفهوم الإمبراطورية واختلقتها، ومنها على سبيل المثال «حديقة مانسفيلد» لـ «جين أوستن»، و«الغريب» لـ «ألبير كامي»، و«قلب الظلام» لـ «جوزيف كونراد». وفي المقابل هناك خطاب مضاد قام على أعمال كتّاب آسيويين، وعرب، وأفارقة: منها رواية «أطفال منتصف الليل» لـ «سلمان رشدي»، و«الأشياء تتداعى» لـ «تشينوا أشيبي»، و«موسم الهجرة إلى الشمال» لـ «الطيب صالح». وهكذا تبدو الكتابة ضد الكتابة، وبين هذين المستويين من الكتابة المتبادلة نشأ خطاب ما بعد الاستعمار النقدي واضعا آليات واستراتيجيات تتيح له قراءة النص بكل ما يحمله من مضامين، وما يعكسه من أيديولوجيات، بالإضافة إلى تشكيلاته النصية القائمة

على اللغة[98]. فقد انتقل جزء من النقد الأدبي والثقافي الأكثر ابتكارا فيما بعد الاستعمار في اتجاه ما يمكن تسميته بالتاريخ الثقافي. وهذا ينطوي على قراءة النصوص الإبداعية جنبا إلى جنب مع النصوص والأشكال والممارسات الثقافية الأخرى، فيما يتعلق بالتطورات الاجتماعية والاقتصادية الواسعة في المجتمعات المستعمَرة.

وقد تطورت آداب ما بعد الاستعمار من خلال عدد من المراحل التي يمكن عدّها مماثلة لمراحل الوعي الوطني أو الإقليمي، فضلا على وعي المشروع الرامي إلى تأكيد الاختلاف عن المركز الإمبراطوري تصدر حتما، وبطبيعة الحال، من جانب النخبة المتعلمة التي كانت هويتها الأساسية تتحدد مع القوى الاستعمارية، وبالتالي فقد كانت باكورة النصوص التي صدرت في المستعمرات باللغة الجديدة تصدر في العادة من جانب «ممثلي» القوى الإمبراطورية. ولا يمكن أن تشكل نصوص كهذه أساسا لثقافة أصلية، كما لا يمكن إدماجها بأي طريقة في الثقافة الموجودة بالفعل في البلدان التي تعرضت للغزو. وعلى الرغم من الوصف التفصيلي الذي قدمته تلك النصوص للأرض والعادات واللغة، فقد كانت تضفي حتما امتيازا على المركز، مشددة على «الوطني» أكثر من «الأهلي»، وعلى «الحضري» أكثر من «الإقليمي» أو «الاستعماري»، وهلم جرا. وعلى مستوى أعمق، كان ادعاؤهم الموضوعية يخفي ببساطة الخطاب الإمبراطوري الذي ظهروا في سياقه... حتى الأعمال الأدبية الواعية التي ظهرت في إطار تلك اللحظة.

وتتمثل المرحلة الثانية من الإنتاج، داخل خطاب ما بعد الاستعمار الناشئ، في الأدب الذي أنتجه «الأهالي» أو «المنبوذون» «في ظل ترخيص إمبراطوري». ومثال على ذلك، الكيان الضخم من الشعر والنثر الذي أنتجته في القرن التاسع عشر الطبقة العليا الهندية التي تلقت تعليما إنجليزيًّا، أو «الأدب التبشيري» الأفريقي. وكان منتجو الأدب، باستخدامهم لغة الثقافة المهيمِنة في الكتابة، يشيرون إلى انضمامهم، سواء على نحو مؤقت أو دائم، إلى طبقة خاصة ومتميزة، نالت اللغة والتعليم والأدب، وهي أمور ضرورية لإنتاج تلك الكتابات[99].

وما يميز باكورة نصوص ما بعد الاستعمار أن إمكانات التقويض في مواضيعها (themes) لا يمكن أن تتحقق بالكامل. وعلى الرغم من أن هذه النصوص تتناول مادة تتسم بالقوة - مثل وحشية نظام الإدانة، أو الفاعلية التاريخية للثقافات الأهلية التي استؤصلت من جذورها وشُوِّهت، أو وجود تراث ثقافي ثري أكبر وأكثر اتساعا مما في أوروبا - فقد كانت ممنوعة من استكشاف كامل إمكاناتها المعادية للإمبراطورية. إن كلاًّ من الخطاب المتاح، والظروف المادية لإنتاج الأدب في باكورة مجتمعات ما بعد الاستعمار قد احتفظ بتلك الإمكانات. لقد كانت مؤسسة «الأدب» في المستعمرة تخضع لسيطرة مباشرة من الطبقة الحاكمة الإمبراطورية التي كانت وحدها تجيز

الشكل المقبول، وتسمح بنشر العمل الناتج وتوزيعه. وهكذا، ظهر هذا النوع من النصوص إلى الوجود في إطار قيود الخطاب والممارسة المؤسسية للنظام الرعوي (الأبوي) الذي يحدّ من تأكيد تلك النصوص لمنظور مختلف، ويجتث جذور هذا التأكيد. وكان تطور الآداب المستقلة يرتكز على إقصاء (abrogation) هذه القوة التقييدية وتخصيص (appropriation) اللغة والكتابة لتوظيفهما في استخدامات جديدة ومميزة. وبوضوح، يُعدُّ هذا التخصيص أكثر الملامح أهمية في نشأة الآداب الحديثة الما بعد استعمارية(100).

نخلص من ذلك أن أدب ما بعد الاستعمار - في أغلبه - أدب مضاد للنصوص الاستعمارية بغية كشف أيديولوجياته الاستعمارية المقصودة أو غير المقصودة، ولفضح حجم التعارض بين الدعاوى الحضارية التي يتبجّح بها الخطاب الأوروبي ومبطّناته الاستيطانية. وبالتالي يصبح الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري خطابا نقديا يتناول الأدب المنتج في البلدان التي كانت في السابق، أو هي الآن، مستعمرات لبلدان أخرى. وقد تتناول أيضا الأدب المكتوب من قبل مواطني البلدان المستعمرة التي تأخذ المستعمرات أو شعوبها موضوعها. ويستند هذا النمط من النقد حول مفاهيم عدة، ويساعدنا تصفّح موسوعة «الدراسات ما بعد الاستعمارية .. المفاهيم الرئيسية» Postcolonial Studies :Key concepts لـ «بيل أشكروفت» و«جاريث جرفيث» و«هيلين تيفين» على ذكر بعضها، وهي: «الغيرية أو الآخرية» Otherness، و«المركز/ الهامش» Centre/margin، و«التنوّع الثقافي» Cultural diversity، و«تفكيك الاستعمار» Decolonization، و«الإثنية» Ethnicity، و«الهيمنة» Hegemony، و«الهجنة» Hybridity، و«الإمبريالية» Imperialism، و«القومية» Nationalism، و«الزنوجة» Negritude، و«الاستشراق» Orientalism.

وعند تطبيق هذا الخطاب النقدي على نص ما، يجب أن نطرح مجموعة من الأسئلة على هذا النص؛ حتى نتأكد أنه نص يقع ضمن نصوص الآداب ما بعد الاستعمارية، ومن ثم نستطيع أن نطبق عليه هذا النمط من النقد، وهذه الأسئلة هي:

- ماذا يحدث في النص عندما تتصادم ثقافتان، وعندما يرى أنصار إحدى الثقافتين أنهم متفوقون على أنصار الثقافة الأخرى؟
- كيف وصف المبدع هاتين الثقافتين في نصه. وما قيمة كل منهما؟ وماذا يرفض كل منهما؟
- من «الآخر» في النص؟
- ما رؤى العالم الثقافية الموجودة في النص؟
- ما أشكال المقاومة ضد السيطرة الاستعمارية داخل النص؟
- كيف يرى المستعمِرون أنفسهم داخل النص؟

- ما خصائص لغة الثقافتين؟ وما حدود الاختلاف بينهما؟
- هل تستخدم لغة الثقافة السائدة كشكل من أشكال الاضطهاد أو القمع داخل النص؟
- ما الأدوات والوسائل التي يوظفها المستعمِر للسيطرة على المستعمَر؟
- هل حدث أي نوع من التغيّر في هوية المستعمَرين؟
- كيف يعمل الجنس أو العرق أو الطبقة الاجتماعية في العناصر الاستعمارية وما بعد الاستعمارية داخل النص؟

5 - الانتقادات

بطبيعة الحال لم يخلُ هذا الخطاب النقدي من انتقادات موجهة إلى أفكاره أو إلى رواده أو المتحمسين له، ولعل أول الانتقادات التي وجهت إلى الخطاب النقدي ما بعد الاستعماري، أن هذا الخطاب، على غرار المناهج الأخرى ما بعد الحداثية المتبعة في التحليل النصي، لم يكوّن مدرسة نقدية متجانسة، بل كان مزيجا مختلطا من عدة نظريات نقدية، وسعت المنهجيات الموظَّفة في هذا الخطاب إلى كشف ما يحدث للمستعمَرين بعد أن يغزوهم المستعمِرون، وبعد أن يرحلوا عنهم. وهكذا، يصبح هذا الخطاب النقدي، مثل النقد التفكيكي، استراتيجية قرائية تستخدم في قراءة النصوص والخطابات المختلفة وتحليلها لتسليط الضوء على ما فعله المستعمِرون في البلاد المستعمَرة، وكشف فضائحهم، وبث روح المقاومة لمحاربة ما خلفه الاستعمار في تلك البلدان. ومن ثم أعطت منهجيته السلطة والوجود إلى «الآخر»، والناس الذين أصبحوا منفصلين، والذين يقفون بعيدا عن الثقافة المهيمِنة والمستعمِرة. وأصبح هدفه هو استعادة مكان في التاريخ للمستعمَرين، وتمكين جميع القراء من معرفة العديد من الثقافات المختلفة والشعوب التي تسكن الأرض. وسواء أكان ناقد ما بعد الاستعمار يتبنى مبادئ النسوية، أم التحليل النفسي، أم الماركسية، أم أي إطار نظري آخر، فإنه يجب أن يؤكد إنسانية كل إنسان، والحق في الحرية الشخصية.

أما ثاني الانتقادات الموجهة لهذا الخطاب النقدي فهو أن بعض منتقديه يشيرون إلى أن العديد من الناطقين به الأكثر تأثيرا كانوا، ولا يزالون، متعلمين في الغرب، وبالتالي، فإنهم منتجات العقلية الغربية، وليسوا من إنتاج الثقافات المهمشة. وبالتالي كيف يمكن لهؤلاء الأفراد «الغربيين» أن يتحدثوا عن الثقافات المهمشة؟

وأخيرا، يرى منتقدون آخرون أن دراسات ما بعد الاستعمار لا تزال تقع في الأوساط الأكاديمية، في «الطبقات العليا» من المجتمع، ومن ثمَّ ليس لها أي تأثير يذكر على السكان الحقيقيين في الأماكن الواقعية؛ فهل يمكن للمناقشات الأكاديمية، وفقا لهؤلاء النقاد، جلب أي تغيير في الثقافات

المهمشة وشعوبها؟ وإذا سعت ما بعد الاستعمار إلى مساعدة الشعوب المهمشة وتغيير حياتها، فمن يجب أن يغير هم أولئك المستعمَرون، وليس الأكاديميون الذين يعيشون في الغرب. ولذلك، يجب أن تسعى مرحلة ما بعد الاستعمار إلى تمكين أولئك الذين تم تجريدهم من السلطة والكرامة والقيمة الذاتية، كما يدعي بعض النقاد، بدلا من التهميش المستمر للمستعمَرين، من خلال الخطاب الذي يمكن فهمه من قبل النخبة الثقافية فقط. وربما، كما يقول هؤلاء المنتقدون، ما بعد الاستعمار هو تعبير جذري في كلماته فقط، وليس في قوة الحياة المتغيرة.

خاتمة

كانت هذه هي الخطوط العامة للخطاب النقدي ما بعد الاستعماري، وهو خطاب - كما أوضحنا - يتكئ على حقول معرفية متنوعة: كالتاريخ، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، والتفكيكية، والأدب المقارن، والفلسفة، كما أنّه يتقاسم اهتماماته مع حقول نظرية أخرى: كالدراسات الثقافية والجندرية والعرقية والنسوية وتحليل الخطاب. وهو خطاب يعنى بدراسة الحملات العسكرية والثقافية التي كانت موجهة من الغرب إلى الشعوب المستضعفة في القرنين الماضيين في كل أنحاء العالم، وتحليل المؤسسات المتنوّعة والآثار الثقافية التي خلفها الاستعمار الأوروبي في مستعمَراته، ومراجعة العمليات الخطابية والمقولات الغربية الإمبريالية عن الشرق، وفحص التفاصيل الدقيقة لصياغة الذات في الخطاب الاستعماري، وكيفية مقاومة هذه الذوات لهذا الخطاب، وربّما الأهمّ على الإطلاق، تحليل الاستجابات المختلفة لمثل هذه التوجهات الثقافية والفكرية والأيديولوجية في شعوب المستعمَرات في مرحلتي ما قبل الاستقلال وبعده.

وقد أسس دعائم هذا الخطاب أبناء المستعمَرات الذين يقيمون ويدرسون ويدرِّسون في جامعات غربية متعددة، بالإضافة إلى كُتَّاب العالم الثالث الذين يرفضون فكرة الميثولوجيا البيضاء، والشيفونية الغربية التي تعدّ الثقافة الغربية هي الثقافة الأسطورية المهيمِنة الناجعة التي يجب على الجميع أن يخضع لها، ويتحلى بها، ويسير على هديها. ومن ثمَّ سعى هؤلاء الكتاب إلى تقويض المقولات الفكرية الغربية تقويضا كبيرا، الأمر الذي صوّر الخطاب ما بعد الاستعماري على أنه خطاب ثقافي مضاد للمركز ومؤازر للهامش، يبعث على الاعتزاز بالهوية وبالموروث الثقافي الأصلي، مع مقاومة الإرث الاستعماري وأطروحاته المهيمِنة وسردياته المغلوطة عن شعوب العالم التي تمَّ استعمَارها، وإيقاف بسط النفوذ الأدبي والمادي للغرب على الشعوب المقهورة، ورفض أي أنواع من التمييز التي فرضها المركز، مثل: التمييز اللوني أو العرقي أو الجنسي أو الديني أو الطبقي، مع الوضع في الحسبان أن الغرب يجب أن يقرّ بجرائمه الفعلية: كالقتل أو السرقة أو النهب أو...، وجرائمه الرمزية: كالتزييف الثقافي أو التهميش أو...، التي ارتكبها في حق الهامش، وعليه أن يدفع التعويض المناسب عن هذه الجرائم.

وقد كان الاهتمام المتزايد بالأدبيات غير الغربية أحد أكثر التطورات الجديدة إثارة في النقد ما بعد الاستعماري؛ إذ عُني هذا النمط النقدي بدراسة العلاقات الإمبريالية والمحنة السياسية والاجتماعية والثقافية للشعوب المستعمَرة داخل الآداب الأفريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية، مركزا على العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر بوصفها النقطة المحورية للخطاب النقدي ما بعد الاستعماري.

الهوامش

1 من الواضح أن البادئة (ما بعد Post) تقترن بكل مفهوم أو حالة أو نظرية موجودة على الساحة الثقافية منذ ستينيات القرن الماضي حتى الآن، فمنذ أن استخدم الفرنسي «ألان تورين»، في العام 1969، والأمريكي «دانيال بيل» في العام 1973، في مؤلفاتهما مصطلح «ما بعد المجتمع الصناعي»، حتى توالت الـ «ما بعديات»؛ فظهرت مصطلحات عدة تحمل هذه البادئة، مثل: ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وما بعد الرأسمالية، وما بعد النسوية، وما بعد الاستعمار، وما بعد الهيمنة، وكل منها يدل على اتجاه فكري معين، واتجاه نقدي محدد، وهذا الأمر دفع بعض النقاد إلى أن يطلقوا عليهم مسمى «نقاد الما بعد»، في إشارة إلى هذه المرحلة الجديدة.

2 أحمد زايد، صور من الخطاب الديني المعاصر، دار العين للنشر والتوزيع، القاهرة، طـ1، 2007، ص21 و22.

3 see، Bullock Alan، Trombley Stephen (Editors): The Fontana Dicitonary of Modern Thought Third Edition، London، Harper Collins Publishers، 1999، pp. 387-88.

4 Postcolonialism، https://www.pearsonhighered.com/assets/samplechapter/0/2/0/5/0205791697.pdf، p.198.

5 سعد محمد رحيم، أدب ما بعد الكولونيالية .. اتساع المفهوم وتحديدات السياق، مجلة الحوار المتمدن، العدد (1340)، بتاريخ 7 أكتوبر 2005.

6 سميرة صادق شعلان (محررة)، معجم مصطلحات الأدب، ج2، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1435هـ/ 2014م، ص128.

7 Bill Ashcroft et al (Editors): The Post-Colonial Studies Reader، London & New York: Routledge،1995،p2.

8 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، طـ3، 2002، ص158.

9 نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، طـ1، 2003، ص548.

10 هيلين جيلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية .. النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، طـ1، 2000، ص3.

11 ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، طـ1، 2010م، ص125.

12 «Key Terms in Post-Colonial Theory» مقالة منشورة على الموقع التالي:» «https://www3.dbu.edu/mitchell/postcold.htm

13 هيلين جيلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص4.

14 see، Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism، London: Routledge، 1998، pp.3-4.

15 Ibid، p 68.

16 رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق .. لفق تسد، ترجمة: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، طـ3، 1993، ص20.

17 Peter Hulme: Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797، Routledge، London، 1986، pp. 49-50.

نودُّ أن نوضح هنا أن المستعمِر الأوروبي استخدم مقولات أخرى أثناء دخوله الدول العربية ودول أفريقيا الوسطى ودول شرق آسيا التي تعتنق الإسلام، فلم يستطع أن يسمَهم بالشرك أو الهمجية، وبالتالي كانت دعوته بأنه قادم إليهم برسالة إلهية تنحو بهم نحو الرقي والمدنية والتحضر غير مجدية في هذه الحالة، ومن ثم لجأ إلى مقولات أخرى نابعة من الدين الإسلامي نفسه، أمدَّه بها المستشرقون الأوائل الذين قدموا إلى البلاد العربية ودرسوها وتعرفوا على طبيعة أهلها وجمعوا عنها كثيرا من المعلومات، مكنته من دخول هذه البلاد بسهولة ومن دون مواجهات عسكرية كبيرة، فعلى سبيل المثال: عندما قدم «نابليون بونابرت» لغزو مصر، حاول استغلال «عقيدة القضاء والقدر» التي يؤمن بها المصريون للتغرير بهم، وإيهامهم بأنه إنما جاء تنفيذا لقدر إلهي مسلط على المماليك (حكام مصر آنئذ)، وأن الله قدَّر إنهاء دولة المماليك على يديه، وقد أكد هذه الفكرة الخبيثة في بيان العفو الذي أصدره عقب ثورة القاهرة الأولى سنة 1798م، إذ جاء فيه: «أيها العلماء والأشراف أعلِمُوا أمتكم ومعاشر رعيتكم بأن الذي يعاديني ويخاصمني إنما خصامه من ضلال عقله وفساد فكره... ولا ينجو بين يدي الله لمعارضته لمقادير الله سبحانه وتعالى. والعاقل يعرف أن ما فعلناه بتقدير الله تعالى وإرادته وقضائه...، وأن الله قدّر في الأزل أني أجيء من الغرب إلى أرض مصر لهلاك الذين ظلموا بها، وإجراء الأمر الذي أُمرت به. ولا يشك العاقل أن هذا كله بتقدير الله تعالى وإراداته وقضائه... ». وقال محذرا في موضع آخر إنه: «سيأتي يوم يظهر فيه للناس أن كل ما فعله وحكم به فهو حكم إلهي لا يرد». بل وصل الأمر به أن يؤكد للمصريين، في أحد منشوراته «أن الفرنسيين يعبدون الله أكثر من المماليك، كما أنهم يجلون الرسول، والقرآن الكريم...، وأن الفرنسيين مسلمون خلص». وهكذا فقد أراد نابليون بعقيدة القضاء والقدر - وهي عقيدة حق وأصل من أصول الإيمان - باطلا وزورا، وإنما زين له ذلك بعض المستشرقين الذين سخَّروا علومهم في خدمته، للمزيد عن هذا الأمر، انظر: محمد عبدالله الشرقاوي، الاستشراق وتشكيل نظرة الغرب للإسلام، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر، طـ1، 2015، ص112 وما بعدها.

18 إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص57.

19 معن الطائي، المرويات الكبرى وجماليات تزييف الواقع في الثقافة الكولونيالية، مجلة الحوار المتمدن، العدد (1530)، 24 أبريل 2006.

20 مصطلح العالم الثالث الغرض الأساسي منه التمييز بين دول العالم المختلفة، والتي يتم تقسيمها إلى ثلاثة أنماط: دول العالم الأول، وهي الدول الرأسمالية. ودول العالم الثاني، وهي الدول الاشتراكية. ودول العالم الثالث، وهي الدول الفقيرة التي تقطن آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، والتي وقعت تحت سيطرة دول العالم الأول لفترة طويلة.

21 see، Postcolonialism، p.201.

22 نشأت دراسات التابع في مطلع الثمانينيات، من خلال مجموعة من الباحثين الهنود سعوا إلى معالجة التاريخ الهندي معالجة نقدية من خلال دراسة أوضاع المهمشين فيه.

23 Lutfi Hammadi: Edward Said; The postcolonial Theory and The literature of Decolonization، European Scientific Journal june 2014، SPECIAL /edition vol 2، p 202.

وقد ميز روبرت يونج - أيضا - في كتابه «ما بعد الاستعمار .. مقدمة تاريخية»، بين ثلاث صيغ في الإنجليزية لمصطلح ما بعد الاستعمار، على النحو التالي: الصيغة الأولى «Postcolonial»، وهي صيغة تشير إلى الحقائق التاريخية العامة المرتبطة بمقاومة الاستعمار، كما تشير إلى واقع الأمم والشعوب التي ظهرت في سياق إمبريالي جديد، ولهذا فإن هذه الصيغة تشير إلى الموقف التاريخي المتحول. الصيغة الثانية «Postcoloniality»، وهي صيغة تركز على الظروف الاقتصادية والمادية والثقافية التي تحدد منظومة العولمة، وهي المنظومة التي توجب على أمم ما بعد الاستعمار أن تعمل في ظلها. أما الصيغة الأخيرة «Postcolonialism» فهي الصيغة التي تحدد الموقف النظري والسياسي الذي يجد مفهوما فاعلا للتدخل الأجنبي في إطار من ظروف قامعة كهذه.

see: Robert J. G. Young: Postcolonialism: An (Historical Introduction، Blackwell publishing Ltd،UK، (2001، p.57.

وقد تناولت آنيا لومبا - أيضا - هذه النقطة بالتحليل في الفصل الأول من دراستها «الكولونيالية وما بعدها» في المبحث الأول المعنون بـ «تعريف المصطلحات» الكولونيالية، والإمبريالية، والكولونيالية الجديدة، وما بعد الكولونيالية.

(see، Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism، pp.1-20.)

24 انظر، دوجلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية .. نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طـ1، 2005، ص28.

25 انظر، المرجع السابق، ص29 و30.

26 مديحة عتيق: ما بعد الكولونيالية، مفهومها – أعلامها - أطروحاتها، مجلة دراسات وأبحاث، تصدر عن جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، المجلد (7)، العدد (18)، 2015، ص229.

27 انظر، بيل أشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفن، الرد بالكتابة «النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة»، المحرر العام، تيرينس هوكس، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طـ1، 2006. ص193، وهيلين جيلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص3 وما بعدها.

28 see، The Post-Colonial Studies Reader، pp. 2-3.

29 العيد جلولي، الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر .. قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونيالية، مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة، الدانمارك، العدد (9)، 30 يونيو 2011، ص139.

30 ينظر، أماني أبو رحمة، ما بعد الكولونيالية وتفكيك السرديات الكبرى، مقالة منشورة على موقع عمان نت، بتاريخ 21 أغسطس 2016.

31 وُلِدَ «فرانز فانون» في العشرين من يوليو عام 1925، في مستعمرة «مارتينيك» Martinique الفرنسية، وخاض مع فرنسا الحرب العالمية الثانية، وبقي في فرنسا بعد الحرب لدراسة الطب، خاصة الطب النفسي، وعمل طبيبا عسكريا في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي، ثم عمل رئيسا لقسم الطبّ النفسي في مستشفى البليدة بالجزائر، وعالج ضحايا طرفي الصراع، على الرغم من كونه مواطنا فرنسيا. وفي العام 1955 انضم «فانون» إلى جبهة التحرير الوطني الجزائرية، ثم غادر سرًّا إلى تونس، وعمل طبيبا في مستشفى منوبة، ومحررًا في صحيفة «المجاهد» الناطقة باسم الجبهة، كما تولى مهمات تنظيمية مباشرة، وأخرى ديبلوماسية وعسكرية ذات حساسية فائقة، وفي العام 1960 صار سفير الحكومة الجزائرية المؤقتة في غانا. وفي السادس من ديسمبر 1961 توفي فانون عن عمر يناهز ستة وثلاثين عاما بمرض سرطان الدم، ودفن في مقبرة مقاتلي الحرية الجزائريين.

32 خيري دومة، عدوى الرحيل «موسم الهجرة إلى الشمال» ونظرية ما بعد الاستعمار، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، طـ1، 2010، ص17 و18.

33 انظر، المرجع السابق، ص19.

34 انظر، فرانز فانون، معذبو الأرض، نقله إلى العربية سامي الدروبي وجمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، طـ2، يناير 2015، ص39، وما بعدها.

35 انظر، المرجع السابق، ص42 وما بعدها.

36 Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism، p.22.

يرى «سيزير» أن الأوروبي لديه نظرة استعلائية تجاه الآخر، هذه النظرة هي التي شيَّأت الآخر/ اللاأوروبي، فنظرت إليه بوصفه «شيئا دونيا» و«ذاتا لا ثقافية»، وبذلك احتل الآخر المستعمَر مكانة ثانوية، مكانة شكلت مفارقة ضدية جوهرية بالنسبة إلى الأوروبي، تبرز تفوقه وغطرسته، وسوغت سيطرته على شعوب ينبغي أن تخضع، ليغدو الاستعمار، في الفكر والوعي الغربيين، واجبا محتما لحكم شعوب أدنى مرتبة وأقل تقدما (إيمي سيزير، خطاب الاستعمار، ترجمة مروان الجابري وياسر هواري، دار الشرق الجديد، بيروت، 1954، ص30).

37 انظر، فرانز فانون، معذّبو الأرض، ص57 وما بعدها.

38 لعل هذه الحالة عبر عنها بشكل جلي الروائي المصري «يحيى حقي» في روايته «قنديل أم هاشم»، الصادرة في العام 1944م عندما جعل بطل روايته «إسماعيل» طبيب العيون الذي يمثل الطبقة المثقفة هنا، يستهجن التفكير الرجعي لأبناء حيّه الذين يؤمنون بقوة زيت القنديل في الشفاء، بعد عودته من الدراسة في أوروبا، واطلاعه على آثار الحضارة والمدنية هناك، والكيفية التي يحيا بها الغربيون في بلادهم الأصلية، والبلدان التي استعمروها، ومنها: مصر التي ينتمي إليها البطل.

39 فرانز فانون، معذّبو الأرض، ص57 وما بعدها.

40 المرجع السابق، ص58.

41 انظر: كارل ماركس وفريدريك إنجلز، البيان الشيوعي، ترجمة: عصام أمين، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2009، ص347 وما بعدها، وكارل ماركس، رأس المال، ترجمة: راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1974، ص106 وما بعدها.

42 فرانز فانون، معذّبو الأرض، ص42 وما بعدها.

43 يُعدُّ مشروع تأميم قناة السويس في مصر في العام 1956م مثالا دالا على هذا الأمر؛ إذ بمجرد إعلان الرئيس الراحل «جمال عبدالناصر» تأميم القناة وإخضاعها للسيطرة المصرية، قامت الشركات الأجنبية بسحب موظفيها ومهندسيها وملاحيها الذين يقومون بإدارة القناة؛ في محاولة منها لإحراج السلطات المصرية في هذه الآونة؛ ولتبرهن للعالم أجمع على أن المصريين لن يستطيعوا إدارة القناة بعد أن انسحبوا من إداراتها، مما مثل تحديا كبيرا للحكومة المصرية دفعها إلى البحث عن مهندسين وموظفين مصريين أَكْفاء يستطيعون إداراتها، وبالطبع سبّب هذا الأمر بعض التخبط في مجال الملاحة في القناة في بدايته، حتى استطاع المرشدون المصريون تدارك الأمر واستيعابه، ثم إدارة القناة بكفاءة بعد ذلك. وقد تناولت بعض الأدبيات ما بعد الاستعمارية مشروع التأميم وتبعاته على مصر، مثل: رواية «طيور العنبر» لـ «إبراهيم عبدالمجيد»، والفيلم السينمائي «ناصر 56»، وهذه الأدبيات تؤكد وجهة نظر فانون السابقة.

44 فرانز فانون، معذّبو الأرض، ص67. وقد تناول هذا الطرح المفكر المصري «أنور عبدالملك»، في كتابه «ريح الشرق»، وأطلق على هذا البعد «فائض القيمة التاريخي»؛ إذ سعى في أثناء فضحه بعض ادعاءات «الآخر» الغربي، إلى التأكيد أن النظام الغربي قائم على «فائض القيمة التاريخي»، الذي على أساسه أُسست الهيمنة الغربية ابتداء من مستهل القرن الخامس عشر وحتى اجتماع يالطا 1945م. وفي رأيه أن هذا الفائض لم يكن محصورا، في يوم من الأيام، ضمن المجال الاقتصادي فقط، بل امتد إلى المجال الفكري، والنظرية الاجتماعية؛ فاقتصاديًّا كان تكديس المواد الأولية ومصادر الطاقة والأراضي والمساحات والسيطرة على المدن والموانئ وشبكات المواصلات الرئيسية والمحيطات... وغيرها أمرا على جانب كبير من الأهمية، بالنسبة إلى البرجوازية الغربية؛ إذ أتاح لها الوسيلة الكفيلة بفرض سيطرتها على العالم، من خلال الثورة العلمية والصناعية التي مكنت القوة البحرية من فتح الجغرافيا السياسية للعالم أمام أوروبا. وفكريًّا نجد أن تقنيات الاتصالات الحديثة أسهمت في تكثيف نقل فيض الأفكار والنظريات والمفاهيم من «الأطراف» إلى «المركز»؛ فتكدست لدى المركز، ومكنته من صياغة النظرية الاجتماعية والاتجاهات الفكرية الحديثة؛ لذا أصبح من الصعب على الأطراف، آسيا وأفريقيا وأمريكيا اللاتينية، أن تتطور إلا وفق النهج الذي تقترحه وتفرضه مختلف المدارس الفكرية في الغرب المهيمن. ويؤكد عبدالملك أن «فائض القيمة التاريخي» تصور نابع من صلب حروب الغزو الاستعماري، ابتداء من عصر الاكتشافات البحرية. وقد كانت الموجة الأولى من الغزوات والنهب والاختراق من نصيب المنطقة العربية الإسلامية، اعتبارا من القرن التاسع، أي منذ الحروب الصليبية، وتشكل العدوانية الحربية العنصرية الصهيونية الحلقة المعاصرة لهذه الموجة». والموجات الأخرى كانت من نصيب أفريقيا - حيث تجارة الرقيق ونهب المواد الخام - والمجتمعات الهندية في أمريكا الوسطى والجنوبية، حيث خضعت للاستعمار الإسباني والبرتغالي، وجنوب آسيا، خاصة شبه القارة الهندية، ثم جنوب آسيا وشرقيها «انظر: أنور عبدالملك، ريح الشرق، دار المستقبل العربي للنشر، القاهرة، 1983».

45 بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها، مجلة إشكالات؛ معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست – الجزائر، العدد التاسع، مايو 2016، ص12.

46 وُلِدَ إدوارد سعيد في الأول من نوفمبر من العام 1935 في «القدس»، حيث كان يعيش مع عائلته حتى حرب العام 1948، وبعد استقرار الصهيونيين في القدس لجأت أسرته إلى مصر ثم لبنان، ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك تلقى تعليمه في جامعتي «برنستون» Princeton University و«هارفارد» Harvard University، ثم عمل في جامعة «جونز هوبكنز» Johns Hopkins University، وتوفي في الخامس والعشرين من سبتمبر العام 2003 في «نيويورك».

47 مجدي ممدوح، ما بعد الكولونيالية... منظور إدوارد سعيد، مقالة منشورة على موقع مجلة الفلق الإلكترونية على الرابط التالي: https://www.alfalq.com/?p=7601

48 انظر، خيري دومة، عدوى الرحيل، ص15.

49 زكاري لوكمان، تاريخ الاستشراق وسياساته، ترجمة: شريف يونس، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2007، ص297.

50 بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها، ص240.

51 مجدي عزالدين حسن، نقد الكولونيالية من منظور إدوارد سعيد، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد الثاني عشر، السنة الرابعة، 1439هـ/ صيف 2018، ص254.

52 ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص142.

53 إدوارد سعيد، الاستشراق .. المعرفة - السلطة - الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص29 وما بعدها.

54 انظر: مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية، ص237 وما بعدها.

55 Michel Foucault: The History of Sexuality، vol. I، Pantheon Books، New York، 1981.

56 إدوارد سعيد، الاستشراق، ص72.

57 إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبدالكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص17.

58 المرجع السابق، ص17 و18.

59 إدوارد سعيد، الاستشراق، ص121.

60 انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 1998، ص156.

61 إدوارد سعيد، الاستشراق، ص140.

62 انظر: مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية، ص238 وما بعدها.

63 انظر: إدوارد سعيد، الاستشراق، ص40 - 42.

64 بيل أشكروفت وجاريث جريفيث وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ترجمة: أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص262.

65 تيري إيجلتون، الثقافة في طبعاتها المختلفة، ترجمة: ثائر ديب، مجلة الكرمل، شتاء - ربيع 2002، ص70 و71.

66 وُلِدَ «هومي ك. بابا» في الأول من فبراير العام 1949، في عائلة بارسي بـ «مومباي»، بالهند، وحصل على درجة البكالوريوس في الهند، ودرجتي الماجستير والدكتوراه من «جامعة أكسفورد» The University of Oxford. وبعد أن درَّس في العديد من الجامعات المرموقة، بما في ذلك «جامعة برنستون»، و«كلية دارتموث» Dartmouth College، و«جامعة شيكاغو» University of Chicago، يعمل حاليا أستاذا في «جامعة هارفارد».

67 الهجنة أحد أكثر المصطلحات استعمالا وإثارة للخلاف في الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي، ويشير عادة إلى خلق أشكال تثاقفية جديدة داخل نطاق الاحتكاك الذي يخلقه الاستعمار. وتتخذ الهجنة أشكالا كثيرة: لغوية، ثقافية، سياسية، عرقية... إلخ. وقد ارتبط المصطلح بشكل كبير بأعمال «هومي ك. بابا» الذي يؤكد تحليله لعلاقات المستعمِر/ المستعمَر على اعتمادهما المتبادل كل منهما على الآخر في الصياغة المتبادلة لذاتيتهما. ويجادل «بابا» بأن كل البيانات والأنظمة الثقافية تصاغ في فضاء يُسميه «الفضاء الثالث للتعبير».

وعادة ما تظهر الهوية الثقافية في هذا الفضاء المزدوج والمتناقض، وبالتالي فإن الادّعاء بوجود «نقاء» هرمي للثقافة قضية واهية. فالتعرّف على هذا الفضاء المزدوج للهوية الثقافية بالنسبة إلى «بابا» ربما يساعدنا على التغلب على غرائبية التنوع الثقافي لصالح التعرّف على هجنة ممكنة يمكن للاختلاف الثقافي أن يعمل بداخلها. انظر، بيل أشكروفت .. دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص199.

68 Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism، p.176.

69 ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ص128.

70 المرجع السابق، الصفحة نفسها.

71 بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها، ص247.

72 بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص201.

73 Homi K. Bhabha:The Location Of Culture، London and NewYork: Routledge، 1994، pp.1-2.

74 التجاذب مفهوم ينتمي إلى التحليل النفسي، ويشير إلى تعايش دافعين أو شعورين متناقضين؛ إذ يوضح كلٌّ من «لابلونش» Laplanche و«بونتاليس» Pontalis في كتابهما «لغة التحليل النفسي» The language of psychoanalysis أنَّه مفهوم يعبر عن جميع أنواع المواقف التي تمزقها النزاعات. وأنها إذا كانت تسعى للحفاظ على جميع القيم الوصفية - وحتى العرضية - التي كانت تمتلكها الذات في الأصل، فمن المستحسن أن يُلجأ إليها فقط في تحليل الصراعات المحددة التي تكون فيها العناصر الإيجابية والسلبية للموقف العاطفي واضحة في آن واحد، ولا ينفصلان، وحيثما يشكلان معارضة غير جدلية، فإن الذات تكون عاجزة عن تجاوز الموضوع؛ لأنها تقول «نعم» و«لا» في الوقت نفسه، في الموضوع ذاته. انظر:

Laplanche،J. & Pontalis،J.B. :The language of psychoanalysis،The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis، London، 1973، p.28.

75 Homi K. Bhabha:The Location Of Culture، pp.66-67.

76 انظر: جمال بلقاسم، الهوية ومراجعة الميثولوجيا البيضاء .. سياسات التمثيل، الملتقى الوطني حول إشكالية الهوية بين التأويل الأيديولوجي والفهم العقلاني، جامعة الشهيد حمة لخضر - الوادي، الجزائر، 27 نوفمبر 2018، ص7.

77 Homi K. Bhabha:The Location Of Culture، p. 77

78 انظر، جمال بلقاسم: الهوية ومراجعة الميثولوجيا البيضاء، ص7.

79 Homi K. Bhabha:The Location Of Culture p.71.

80 انظر: بيل أشكروفت .. الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص20.

81 وُلِدَت «جاياتري شاكرافورتي سبيفاك» في الرابع والعشرين من فبراير العام 1942 بـ «كالكوتا»، بالهند، درست فيها، ثم انتقلت إلى «جامعة كورنيل» Cornell University في أمريكا لكي تُكمل تعليمها هناك، حيث درست الأدب المقارن؛ لتنشر في العام 1974 دراسة عن الشاعر الإنجليزي والكاتب المسرحي «ويليام بتلر ييتس»William Butler Yeats، وبعدها ترجمة كتاب «في علم الكتابة» De la grammatologie) لـ «جاك دريدا» من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية، وتشغل الآن منصب أستاذة في «جامعة كولومبيا» Columbia University بـ «نيويورك» New York.

82 Chris Weedon: Postcolonial feminist criticism، A History of Feminist Literary Criticism، ed. Gill Plain، Susan Sellers، Cambridge University Press، 2007، p. 286.

83 Anne McClintock: Imperial Leather: Race، Gender and Sexuality in the Colonial Context، London: Routledge، 1995.

84 Gayatri Chakravorty Spivak: ‘Can the Subaltern Speak?’، in Marxism and the Interpretation of Culture، ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg، London: Macmillan، 1988، p. 272.

85 الساتي: طقس ديني عند بعض الهندوس، تحرق فيه المرأة التي تُوفي زوجها نفسها مع جثة زوجها طوعا أو كرها.

86 Eleanor Ross: In “Can the Subaltern Speak?”، Spivak offers the sentence “White men are saving the brown women from brown men” as one interpretation of the relationship between colonizer and colonized. How far does this sentence reflect the representations of British dealings with India in the texts you have studied?، The University of Nottingham، Volume 2، 2009، pp. 285-288.

87 Gayatri Chakravorty Spivak: ‘Can the Subaltern Speak?، p.295.

88 Gayatri Chakravorty Spivak: ‘Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism’، in Critical Inquiry Vol. 12، No.1، “Race، “ Writing، and Difference”، Autumn، 1985، pp. 243- 261.

89 Gayatri Chakravorty Spivak: ‘French Feminism in an International Frame’، in In Other Worlds: Essays in Cultural Politics، New York: Methuen، 1987، p.138.

90 Chris Weedon: Postcolonial feminist criticism، p.292.

91 بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية، ص252.

92 هيلين جيلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص2 وما بعدها.

93 بيل أشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفن، الرد بالكتابة، ص16 وما بعدها. ويشير هؤلاء النقاد إلى أن إدراج أدب الولايات المتحدة الأمريكية في هذه الفئة يعود إلى أن الطابع ما بعد الاستعماري للولايات المتحدة القوي الحالي والدور الاستعماري الجديد الذي تقوم به، مع تطورها خلال القرنين الماضيين، جعلا أدبها نموذجا لآداب ما بعد الاستعمار في كل مكان.

94 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

95 Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism، p.70.

96 مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية، ص231، نقلا عن Postcolonialism www.wikipedia.com

97 مصطفى عطية جمعة جودة، أدب ما بعد الاستعمار .. المفهوم والقضايا، مجلة القدس العربي، 5 أغسطس 2017.

98 رامي أبو شهاب، خطاب ما بعد الكولونيالية، مجلة الحوار المتمدن، العدد (4370)، 19 فبراير 2014.

99 انظر: بيل أشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفن، الرد بالكتابة، ص20 - 22.

100 انظر: الفصلين الثاني والثالث من المرجع السابق.

المصادر والمراجع

أولا: العربية

- **أحمد زايد،** صور من الخطاب الديني المعاصر، دار العين للنشر والتوزيع، القاهرة، طـ1، 2007.
- **أنور عبدالملك،** ريح الشرق، دار المستقبل العربي للنشر، القاهرة، 1983.
- **خيري دومة،** عدوى الرحيل «موسم الهجرة إلى الشمال» ونظرية ما بعد الاستعمار، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، طـ1، 2010.
- **سميرة صادق شعلان (محررة)،** معجم مصطلحات الأدب، ج2، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1435هـ/ 2014م.
- **محمد عبدالله الشرقاوي،** الاستشراق وتشكيل نظرة الغرب للإسلام، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر، طـ1، 2015.
- **ميجان الرويلي وسعد البازعي،** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، طـ3، 2002.
- **نبيل راغب،** موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، طـ1، 2003.

ثانيا: المترجمة

- **إدوارد سعيد:** الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1984.
- **...........: الثقافة والإمبريالية،** ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1998.
- **...........: العالم والنص والناقد،** ترجمة: عبدالكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- **إيمي سيزير،** خطاب الاستعمار، ترجمة: مروان الجابري وياسر هواري، دار الشرق الجديد، بيروت، 1954.
- **بيل أشكروفت وجاريث جريفيث وهيلين تيفين،** دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ترجمة: أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طـ1، 2010.

● ....: **الرد بالكتابة** «النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة»، المحرر العام: تيرينس هوكس، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طـ1، 2006.

● **تيري إيجلتون،** الثقافة في طبعاتها المختلفة، ترجمة: ثائر ديب، مجلة الكرمل، شتاء - ربيع، 2002.

● **دوجلاس روبنسون،** الترجمة والإمبراطورية .. نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طـ1، 2005.

● **ديفيد كارتر،** النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، طـ1، 2010م.

● **رامان سلدن،** النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، د. ط، 1998.

● **رنا قباني،** أساطير أوروبا عن الشرق .. لفق تسد، ترجمة: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، طـ3، 1993.

● **زكاري لوكمان،** تاريخ الاستشراق وسياساته، ترجمة: شريف يونس، دار الشروق، طـ1، القاهرة، 2007.

● **فرانز فانون،** معذبو الأرض، نقله إلى العربية: سامي الدروبي وجمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، طـ2، يناير 2015.

● **كارل ماركس،** رأس المال، ترجمة: راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، 1974.

● **كارل ماركس وفريدريك إنجلز،** البيان الشيوعي، ترجمة: عصام أمين، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2009.

● **هيلين جيلبرت وجوان تومكينز،** الدراما ما بعد الكولونيالية .. النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000.

ثالثا: الدراسات المنشورة في المجلات والصحف

● **أماني أبو رحمة،** ما بعد الكولونيالية وتفكيك السرديات الكبرى، مقالة منشورة على موقع عمان نت، بتاريخ 21 أغسطس 2016.

● **بسمة جديلي،** دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها، مجلة إشكالات؛ معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست -الجزائر، العدد التاسع، مايو 2016.

● **جمال بلقاسم،** الهوية ومراجعة الميثولوجيا البيضاء .. سياسات التمثيل، الملتقى الوطني حول إشكالية الهوية بين التأويل الأيديولوجي والفهم العقلاني، جامعة الشهيد حمة لخضر - الوادي، الجزائر، 27 نوفمبر 2018.

● **رامي أبو شهاب،** خطاب ما بعد الكولونيالية، مجلة الحوار المتمدن، العدد (4370)، 19 فبراير 2014.

● **سعد محمد رحيم،** أدب ما بعد الكولونيالية .. اتساع المفهوم وتحديدات السياق، مجلة الحوار المتمدن، العدد (1340)، بتاريخ 7 أكتوبر 2005.

● **العيد جلولي،** الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر .. قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونيالية، مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة، الدانمارك، العدد (9)، 30 يونيو 2011.

● **مجدي عز الدين حسن،** نقد الكولونيالية من منظور إدوارد سعيد، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد الثاني عشر، السنة الرابعة، 1439هـ/ صيف 2018.

● **مجدي ممدوح،** ما بعد الكولونيالية .. منظور إدوارد سعيد، موقع مجلة الفلق الإلكترونية.

● **مديحة عتيق،** ما بعد الكولونيالية .. مفهومها – أعلامها - أطروحاتها، مجلة دراسات وأبحاث، تصدر عن جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، المجلد (7)، العدد (18)، 2015، ص229.

● **مصطفى عطية جمعة جودة،** أدب ما بعد الاستعمار .. المفهوم والقضايا، مجلة القدس العربي، 5 أغسطس 2017.

● **معن الطائي،** المرويات الكبرى وجماليات تزييف الواقع في الثقافة الكولونيالية، مجلة الحوار المتمدن، العدد (1530)، 24 أبريل 2006.

رابعا: الأجنبية

● **Alan Bullock،** Stephen Trombley: The Fontana Dicitonary of Modern Thought Third Edition، London، Harper Collins Publishers، 1999.

● **Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism،** London: Routledge، 1998.

● **Anne McClintock: Imperial Leather: Race،** Gender and Sexuality in the Colonial Context، London: Routledge، 1995.

● **Bill Ashcroft et al (Editors):** The Post-Colonial Studies Reader، London: Routledge، 1995.

● **Chris Weedon:** Postcolonial feminist criticism، A History of Feminist Literary Criticism، ed. Gill Plain، Susan Sellers، Cambridge University Press، 2007.

● **Ross:** How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ...،INNERVATE، Leading Undergraduate Work in English Studies، The University of Nottingham، Volume 2، 2009.

● **Gayatri Chakravorty Spivak:** Can the Subaltern Speak?، in Marxism and the Interpretation of Culture، ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg، London: Macmillan، 1988.

● **…………………………………..:** 'French Feminism in an International Frame'، in In Other Worlds: Essays in Cultural Politics، New York: Methuen، 1987.

● **…………………………………..:** 'Three Women's Texts and a Critique of Imperialism'، in Critical Inquiry Vol. 12، No.1، "Race، " Writing، and Difference"، Autumn، 1985.

- **Homi K. Bhabha:** The Location Of Culture، London and New York: Routledge، 1994.
- **Laplanche، J. & Pontalis، J.B.:** The language of psychoanalysis. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis، 1973.
- **Lutfi Hammadi:** Edward Said;The postcolonial Theory and The literature of Decolonization، European Scientific Journal june 2014، SPECIAL/edition vol 2.
- **Michel Foucault:** The History of Sexuality، vol.I، New York، ، Pantheon Books 1981.
- **Peter Hulme:** Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797، London: Routledge، 1986.
- **Robert J. G. Young:** Postcolonialism: An Historical Introduction، UK، Blackwell publishing Ltd، 2001.

خامسا: المواقع الإلكترونية

- https://www.pearsonhighered.com/assets/samplechapter/0/2/0/5/0205791697.
- https://www.wikipedia.com.
- https://www3.dbu.edu/mitchell/postcold.htm.

العَروضُ البصَري
بدايات التشكُّل البصري في الشعرية العربية

د. محمد الطحناوي *

طغت في الساحة الأدبية الدراسات المهتمة بالشعر العربي المعاصر، وانصرف السواد الأعظم منها، في الآونة الأخيرة، إلى دراسة جانب ظلّ مهمشا إلى أمس قريب، يتصل بتنزيل النص على الحامل الطباعي؛ إذ لم تعد شعرية النص تحددها عناصره اللغوية فقط، بل أصبحت تحكمها أيضا عناصر غير لسانية متصلة بتفضئته على بياض الصفحة.

ولا تكاد تخلو دراسة من دراسات التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، من إشارة إلى أنّ الشكل البصري الأول للقصيدة العربية، المتصل بنظام الشطرين (الصدر والعَجُز)، كانت تحكمه القوانين العروضية؛ أي أنه شكل مرتبط بإنشاد الشعر في المرحلة الشفوية، وترسَّخ في مرحلة التدوين من طرف النّساخ الذين ضبطوا شكل البيت الشعري بشطريه استنادا إلى علم العروض، لكن بعد التطور الذي عرفه شكل القصيدة العربية، وبشكل خاص في القصيدة المعاصرة، تكسّر نظام الشطرين، واتخذت القصيدة أشكالا متباينة لا تخضع لنموذج مسبق.

* دكتوراة في الأدب العربي - المملكة المغربية.

غير أنه إذا كانت دراسات التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة تشير إلى تحكم العروض في الشكل القديم للقصيدة العربية، فإنّها كانت تمرّ على هذه المسألة مرور الكرام، بحيث لم نجد - في حدود ما اطلعنا عليه - دراسة بيّنت كيف يحضر العروض في تفضئة شكل القصيدة القديم، برغم أنّ الشعريين العرب القدامى كانت لهم إشارة إلى ذلك، لكن الشعريين المعاصرين همّشوا ما نسميه العروض البصري في الشعر العربي، وكانوا يقفزون مباشرة إلى ما يتصل بالخطاب البصري في القصيدة المعاصرة، ولذلك نسعى - من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ «العروض البصري .. بدايات التشكيل البصري في الشعرية العربية» إلى تجاوز ما نراه قصورا في دراسات التشكيل البصري الخاص بالقصيدة العربية، عبر التركيز على إبراز كيف كان العروض يحكم شكل القصيدة العربية، بالاستعانة بمعجم العروض وإشارات الشعريين القدامى في هذا المجال.

1 - الاشتغال البصري .. من الهامش إلى الشعرية

تشير الدراسات إلى أنّ عالم اللغة فرديناند دوسوسير، في دراسته للغة، أوضح أنّ هناك علامات لغوية، وعلامات غير لغوية، فدعا إلى تأسيس علم شامل يدرسهما معا هو علم الدلالة، بحيث تكون اللسانيات، باعتبارها علم الدلالة اللغوية وحدها، فرعا منه، وميدانا من ميادينه. ذلك أنّ الألسنية الحديثة، بلورت في الظاهرة اللغوية مستويات عديدة يدرس من خلالها النص اللغوي، غير أنّ جانبا من هذا النص ظل مهمشا منسيا، لم يوله الدرس اللساني العناية إلاّ متأخرا، ويتصل بالشكل الطباعي له، باعتباره مجالا يستحق الدرس والتحليل[1].

بتعبير آخر، إنّ النقد اللساني كان لغويا فقط، يعنى بمستويات الظاهرة اللغوية في النصوص، من دون أن يستحضر إطارها الخارجي، أي أنه كان «نقدا أعمى»، لا يوجه عنايته إلى العلامات غير اللغوية التي تحفل بها النصوص[2]. وفي هذا الإطار قال محمد الماكري: «يبدو من العسير تقديم صورة شاملة عن المراحل التي عرفها حضور الكتابة في مجال الدرس اللساني الحديث، غير أنّ الشيء المؤكّد هو أنّ اهتمام اللسانيين بالدليل البصري لم يكن في مجمل الحالات إلا اهتماما هامشيا، ولم يُلتفت إليه إلاّ أخيرا، في صيغ انتقادية للطروحات اللسانية الكلاسيكية حول الموضوع، في محاولة لتدارك النقص المتولد عن هذا الاهتمام الهامشي، فاللسانيات البنيوية التفتت إلى الدليل الخطي، لتختزله وتعزله عن موضوعها كعلم، عاملة بذلك على تعطيل إمكان ظهور علم خاص يتناول هذا الصنف من الأدلة البصرية»[3]. والذي لم يظهر إلاّ مع جاك دريدا، حين انتقد التمركز حول الصوت في الفكر اللساني البنيوي، ومن ثمة دعا إلى «علم جديد يعتبر قيمة العلامة المكتوبة، ولا تكون الفونولوجيا إلاّ أحد مجالاته التابعة، وهذا العلم المقترح هو الجراماطولوجيا، أو علم الكتابة»[4].

هكذا لم تعد الشعرية وصفا للعناصر الشعرية فقط، المعدودة من ضروريات فن الشعر، مثل التخييل والمحاكاة والوزن، بل قفز مفهومها واتسعت دلالته لتشمل كلّ ما فيه إدراك لقيمة جمالية، سواء أكان هذا المدرك له وجود واقعي أم مخيلا شعريا، أو نثريا أو في الرسم، ما ولّد شعريات متنوعة، منها شعرية اللغة وشعرية الصورة وشعرية المكان(5). ويرجع الدارسون هذا الانفجار في الشعرية إلى الفلسفة الظاهرية، باعتبارها لا تبحث عن كنه الشيء، ولا تتأمل في ماهية الظاهرة، بقدر ما تركز على الإدراك الإنساني لها، أي أن الفنون في ظلّ هذه الفلسفة، لم تعد لها وظيفة التعبير عما يخالج المبدع كما عرِف لدى الرومانسية، أو نقل صورة الواقع كما هو الأمر في الواقعية، بل أصبحت لها وظيفة خلق صور، تمنح المتلقي الدهشة نفسها التي في الأحداث الحقيقية في الواقع، وهو ما يوجد بشكل نموذجي في الشعر(6).

في هذا الإطار، يأتي الحديث عن شعرية الخطاب البصري، باعتبارها من الشعريات المتولدة في حقل الشعرية؛ فالخطاب البصري في هذه الشعرية طوّر الخطاب اللساني، واستطاع «أن يخلق لغة مبتكرة شديدة الحساسية لقناة العين، وذلك بجمعها بين خطابين، أحدهما لساني، والآخر أيقوني، وقد أتاحت تلك الصورة للأيقوني، أن يظهِر بلاغة اللساني، فأعطى الأول للثاني قوّة إبلاغية تواصلية»(7)، ومن هنا جاء الحديث عن شعرية الخطاب البصري، باعتبارها طرحا نظريا «يهدف إلى إخراج الشعرية من حدود الشعر أو الخطاب اللساني بعامّة، وإدخالها إلى خطاب ليس عن اللغة ببعيد، هو الخطاب البصري»(8)، من منطلق أنّ الشعرية تبحث عن القوانين التي تحكم أي إبداع، لذلك أمكنها ممارسة نشاطها على الخطاب البصري، باعتماد آلياتها الموظَّفة في تحليل النص اللساني(9).

داخل شعرية الخطاب البصري بعامّة، نقترب من شعرية التركيب البصري، أي الاشتغال الفضائي لتراكيب الخطاب اللساني على الحامل الطباعي؛ إذ أتاح الخطاب البصري للخطاب اللساني، بتأثير من الرياضيات، إمكان التمظهر في أشكال هندسية، فطغى شعريا على «تركيب الخطاب اللساني، شكلان هندسيان، لم يتغيّرا نسبيا إلاّ في العصر الحديث، عندما أخذت القصيدة الحديثة تتجه إلى التشكيل البصري على بياض الصفحة، كاسرة الطوق العمودي الذي فرِض عليها منذ أن اتخذ الخطاب اللساني طريقه إلى التدوين»(10).

بتعبير آخر، فإن الخطاب البصري، كسر الشكلين اللذين استعارهما الخطاب اللساني العربي رياضيا، حين اعتمد في تحرير القصيدة على شكل المربع للقصائد القصيرة، والمستطيل للمطولات منها، بل إنّ الأثر الرياضي في القصيدة العربية، تجاوز الهندسة إلى الجبر، متمظهرا في أوزانها العروضية، ذلك أنّ الوزن الشعري محسوب بالحركة والسكون، أي بحساب التفعيلة الواضح في

استعمالات البحور المختلفة المشار إليها في كتب العروض، فإمكانات الوزن الشعري وحساباته الرياضية، ساعدت على ترسيم الاشتغال الفضائي القديم للقصيدة، أي أنّ العقلية الرياضية للخليل كانت حاضرة[11].

2 - الاشتغال البصري .. من الواحد إلى المتعدد

لقد كان أسلوب تحرير الشعر العربي يمنحه شكلا معيّنا يساعد القارئ، غير الشاعر، على أن يدرك في يسر أنّه أمام شعر لا نثر[12]؛ حيث إنّ أبيات القصيدة الكلاسيكية تُقدِّم نفسها بشكل منظّم وموحد داخل مسلّة من عمودين اثنين[13]، ينقسم فيها البيت إلى صدر وعجز متماثلين في عدد التفاعيل، بينهما فراغ يمتدّ بشكل متوازٍ من بداية القصيدة إلى نهايتها، وظلّ هذا الشكل سمة خاصّة بالشعر، يُعرف من خلاله أن الصفحة صفحة شعر من النظرة الأولى حتّى قبل أن تُقرأ[14].

القصيدة القديمة، بهذا المعنى، لها شكلها البصري الخاص، وهي تقوم في تصوّرها النظري، كما ذهب النقاد العرب، على نظام التماثل والتوازي في توزيعها الكتابي[15]، ببنية منتظمة تمتلك من خلالها شكلا ثابتا في شَغْلِ مساحتها النصّية على الصفحة؛ إذ يلاحظ أنّها ذات إطار خارجي واضح بشكله المكاني، الذي يتخذ واحدا من شكلين هندسيين، هما: المربّع أو المستطيل[16]. وهنا يشير عبدالناصر هلال إلى غياب القصدية في شكل القصيدة العربية القديمة؛ إذ لم يكن الشاعر قديما كاتب قصيدته؛ لأنّ الشفوية هي ما وسم تداول الشعر، ومن ثمة لم يكن منشغلا بشكلها، وما كان من انشغال في هذا الخصوص، وجِد لدى نساخي الدواوين في مرحلة التدوين، وما أثبتوه لها من شكل تناظري، احتكموا فيه إلى قوانين العروض. قال: «لم تكن هناك قصدية شكلية لكتابة القصيدة العربية؛ فالشاعر العربي لم يكتب قصيدته بنفسه حتى ينشغل بالشكل ودلالته، كما أنّ ارتباط الشعر العربي بالشفوية والرواية يؤكد أنّ هذا الشكل العمودي فرضته الطبيعة العروضية ورؤية النساخ فيما بعد»[17].

بهذا المعنى، فإنّ الاشتغال الفضائي للقصيدة بنظام الشطرين كان مقترحا من بين مقترحات أخرى ظهرت في فترة التدوين، غير أنّ الشعريين القدامى ألغوا هذه المقترحات الأخرى، وأبقوا على الاشتغال الفضائي الذي شكّل اكتمال التطوّر الإيقاعي. ومن هنا اكتسب الوزن والقافية سمة الدال الأكبر في تحديد شعرية النص، وهي هنا شعرية شفاهية أساسها السماع واللسان[18]. فمرحلة التدوين عملت على تكريس الاشتغال الفضائي ذي الشطرين «كاختيار شعري عربي، لا يمكن قبول غيره من المقترحات التي جاءت على يد شعراء، حاولوا أن يكتبوا خارج سياق النموذج، وخارج شكله، أو نمطيته»[19]. إذ كانت هناك محاولات فردية حاولت الخروج عن هذا الشكل، وبشكل خاص خلال العصر العباسي، غير أنّ تلك المحاولات - على أهميتها، وأهمية الشعراء الذين

أحدثوها، مثل أبي نواس وأبي العتاهية - لم يكن لها صدى تأثيري قويّ في مسيرة القصيدة، وبقيت حبيسة المصادر العربية، غير مفكّر فيها، إلى أن أصبحت الرغبة في الخروج عن الشكل النموذجي رغبة جماعية مع مطلع القرن العشرين[20].

إنّ سبب فشل محاولات الخروج تلك، هو افتقارها إلى طريقة التوصيل، ذلك أنّ المتلقي العربي، قديما، تعوّد على التلقي الشفوي من الإنشاد؛ أي أنّ الشّفة والأذن كانتا على علاقة حميمية، حققها البناء التقليدي عبر الموسيقى العالية والقافية المتكررة، باعتبارهما وسيلة للتأثير والتوصيل. بينما المحاولات الساعية إلى الخروج عن النموذج، كانت تحتاج إلى متلقٍ مبصر للشكل التحريري للقصيدة، وهو ما لم يكن متوافرا في المتلقي القديم، ومن ثمة بقي التجديد في الشكل يعتمد على الشفاهية أكثر من اعتماده على البصر[21]، وبذلك امتص مقترح مرحلة التدوين للاشتغال الفضائي للقصيدة بقية المقترحات الأخرى[22].

لقد كانت وحدة البيت التي أقرّها النقد القديم، متحكمة في الاشتغال الفضائي للقصيدة القديمة؛ فهو في حقيقته متحقق بتضافر المبنى والمعنى مع النظام العروضي، ومن ثمة لم يستطع الشاعر توزيع أبياته على الصفحة كما يحلو له، ولم يتأت له ذلك، إلاّ مع التحول الذي عرفته قصيدة الشعر الحر، بعد تكسير نظام الشطرين؛ إذ أصبح مثول القصيدة على الصفحة يتمتع بحرية أكثر في التنظيم الطباعي[23]؛ فلولا وحدة البيت التي حكمت القصيدة العربية، ومنعت مجموعة من الظواهر العروضية من الحضور، لوجدنا تحققات كثيرة لاشتغالها الفضائي، ذلك أنّ عددا من ظواهر العروض تسمح بهذا الأمر، ومنها ظاهرة التضمين، فلو أنّ النقاد لم يدرجوا النماذج الشعرية لتضمين المجاز (المعجمي)، الذي تنقسم فيه الكلمة في نهاية البيت، أو تضمين الإسناد الذي يتم فيه فصل عناصر تركيبية شديدة التعلق، لولا ذلك لكان هناك منجز نصي غزير لهما، ولأمكن الحديث مبكرا عن الوحدة العضوية أو القصيدة المدورة[24].

ما يدعم هذا، أنّ الانتقال من وحدة البيت قديما، إلى الوحدة العضوية حديثا، حرّر الاشتغال الفضائي الذي كان محكوما بالطبيعة الشفوية، فأصبحنا أمام مقترحات عدّة للاشتغال الفضائي في النصوص الشعرية، وحصْرها قديما في مقترح واحد، نابع من كون الإنشاد الشعري قد أعلى من قيمة البيت المفرد، لأنّ الذاكرة الشفوية الحافظة عند العرب، كانت تحتاج إلى الإيجاز، وإلى استقلال كل بيت في إفادة معناه بنفسه، فانعكس ذلك على النقد الذي اتخذه معيارا للاستحسان أو الاستهجان[25]. وقد أشار الناقد مصطفى الشليح إلى ذلك بالقول: «مبعث الإلحاح على وحدة البيت، بل مردّ الاحتفاء باستقلال كل مصراع، نازع عن ثقافة مضبوطة بالشفوي، فهي إلى الإيجاز والاختزال أميل، وهي إلى الحِكَم والأمثال أقرب، ثم هي بالأوابد والشوارد ألصق»[26].

في الشعر المعاصر، احتل الفضاء البصري صدارة لم تكن له في الشعر القديم، وذلك لما يمنحه هذا الشعر من حرية للشاعر في التشكيل العروضي من جهة (الذي له انعكاس على الشكل الطباعي للنص)، ووعي الشاعر وقصديته التشكيلية من جهة ثانية، والسمتان معا افتقر إليهما الشعر القديم الذي كان يحكمه بصريا نظام عروضي صارم، لا يتيح إلاّ شكلا متوقعا على الحامل الطباعي، وهو ما كسّرته الحرية التي مُنحت للشاعر المعاصر في إطار الشعر الحر والكتابة، فجاءت نصوصه بصريا باشتغال فضائي متعدد، تداخل فيه العروضي الناتج عن تكسير بنية البيت، بالفني النابع من رغبة الشاعر في تقصيد قصيدته بصريا، لتحمل دلالات مقصودة تتصل بالتجربة الشعرية؛ فكسْر نظام الشطرين في نهاية أربعينيات القرن الماضي، في إطار ما اصطلح عليه البعض بـ «تكسير البنية»، سمح بانبثاق شعرية عربية بصرية مخالفة للمألوف، كانت تخنقها في المهد قسوة النظام العروضي العربي[27]؛ إذ مع ظهور الشعر الحرّ، حَلَّ في طريقة التحرير الكتابي للشعر قانون السطر محل نظام الشطرين، فاختفى فراغ الوسط الّذي كان يميز شطري الكتابة الشعرية الكلاسيكية[28]، ولم تعد القصيدة ذات اشتغال فضائي متوقع سلفا.

لقد بلغ الاشتغال الفضائي أوجه بعد مرحلة الشعر الحر، أي مع تجربة الكتابة، حيث تم تكثيف حضور الدوالّ البصرية بشكل كبير في كتابة النصوص على الصفحة، غير أنّ هذه التجربة لم تكن انتصارا للعين على حساب الأذن، وإنما تفاعلا بينهما، برغم ما نجده من نزوع في بعض البيانات النظرية إلى إلغاء ما هو شفوي في تنظيرها للكتابة. ويعدّ «ميشونيك» هنا من أبرز من انتقدوا فصل الشفوية عن البصرية، رافضا ما سعت إليه بعض البيانات وحتى المنجزات النصية في هذا الاتجاه، فهو «لا ينكر أهمية البصري في الجانب الطباعي للنصوص، ولكنه يرفض منحى التطرّف الذي جاءت به بيانات الشعراء الفضائيين وإنجازاتهم النصية، لذلك سعى إلى تبيان كون البصري الذي لا ينفصل عن الشفوي، يشتغل بدوره في الصفحة المكتوبة أو المطبوعة، ككل ممارسة لغوية نظرية للغة»[29]. ولعل في مبحث العروض البصري، القادم بعد هذا المبحث، كشفا عن كيفية حضور الشفوي بصريا.

بهذا المعنى، فإنه ليس هناك انتصار للعين على الأذن، بقدر ما هناك تفاعل بينهما، يبرز فيه أحدهما على الآخر من دون أن يلغيه. وفي هذا الصدد نجد أحمد بلبداوي، يتصدّى للردّ على بيانات الكتابة التي ألغت عنصر الشفوية في الشعر، ومنها بيان الكتابة لمحمد بنيس؛ إذ يرى أنّ الاقتصار على حاسة البصر دون حاسة السمع، سينتج قارئا أصمّ، كما كان الاقتصار على حاسة السمع دون البصر، ينتج قارئا أعمى. قال: «أعتقد أنّ المسألة لا تخلو من تطرّف؛ فالإنشاد كتابة القصيدة بالصوت والنغم، نعم نحن محتاجون إلى إعادة النظر في طرق الإلقاء والإنشاد على أسس

جديدة، كما هو الشأن الآن بالنسبة إلى الكتابة (...)، ولكن هذه النقطة لا يشير إليها البيان، إنّ الاستغناء عن الإنشاد في تصوّري، يغتال مرّة أخرى التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي، ويضيف الشعر إلى قائمة المعلبات والمصبرات، فإذا كنا نسعى إلى خلق قارئ جديد، هل نخلقه قارئا أصمّ يسعى إلى النص بعضو واحد»[30].

لعلّ أوّل من خص شعرية الخطاب البصري في القصيدة بدراسة متماسكة نظريا، هو الناقد الألمعي محمد الماكري؛ ففي دراسته القيمة حول «الشكل والخطاب»، أشار إلى أنه ينبغي التمييز بين نوعين من الاشتغال الفضائي، أوّلهما: الاشتغال العفوي الذي لا دخل للشاعر فيه، وإنما يفرضه الإيقاع والتركيب وعملية الطباعة، فهو «اشتغال ثابت موحد، كبقية المكونات الأخرى (صوت، وإيقاع، وتركيب، واستعارة)، ووجوده يتم في استقلال عن أي وعي قبلي بأهميته لدى الشعراء، بل يعاد به إلى إلزامات إيقاعية وتركيبية، ومقتضيات النسخ والطباعة، وهذا الاشتغال يهم الفضاء النصي أساسا»[31].

وثانيهما: هو الاشتغال المقصود الدالّ، وفيه يتدخل الشاعر بإدراج عناصر غير لغوية في نصه، أي أنه «اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار(...) يقدَّم بموجبه النص ومكوناته في فضاء صوري، عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيميوطيقية غير لغوية في الخطاب»[32]. فالتمييز هنا، إذا أردنا، واقع بين الشكل والتشكيل، باعتبار انتمائهما معا إلى حقل الثقافة البصرية، الشكل باعتباره قالبا أو حاملا جاهزا سلفا، والتشكيل باعتباره طارئا لا يقدم جاهزا وإنما محتملا.

وإذا كان الماكري هنا قد ميّز بين الاشتغالين السابقين، فإنه اعتبر الاشتغال الفضائي الثاني صلب دراسته وعمله في كتابه، حين قال: «هذا النمط الأخير هو الذي يهمنا هنا، لذلك سنسعى إلى الاقتراب منه في مستويين»[33]. غير أنّ كون الاشتغال الفضائي الثاني هو موضوع دراسته، لم يمنعه من الوقوف عند الاشتغال الفضائي الأول، لوعيه بأنّ «كثيرا من المنظّرين، شعريين كانوا أو سيميوطيقيين، قد دمجوا هذا العنصر البصري في سياق اهتمامهم العام بمظاهر الخطاب الشعري، ولم يكن الأمر مقتصرا في ذلك على النصوص المتميزة بالتوظيف المكثف للمعطيات البصرية «بل تم توسيع إمكان استثمار تلك المعطيات، لتشمل حتى النصوص التقليدية، التي أنتجت وفق السنن القديمة المتمركزة حول الطابع الصوتي للشعر»[34].

لهذا الاعتبار الأخير، لم يستطع الماكري دراسة الاشتغال الفضائي الثاني الذي دمج العنصر البصري وكثّف معطياته في النصوص، من دون أن يقف عند الاشتغال الفضائي الأول، الخاص بالنصوص التقليدية المتمركزة حول الطابع الصوتي للشعر، حيث ميّز داخل الأخير بين اشتغالين

فضائيين فرعيين، أولهما قديم سماه «الشكل النموذج»، ويقصد به شكل القصيدة العربية القديمة، وهو شكل «اكتسب نمطيته مع بداية تدوين النصوص وشيوع التقليد الكتابي»[35]؛ إذ بمجرّد أن أصبحت الكتابة تقليدا، سمحت بنقل «القصيدة من بعدها الإنشادي المتجذر في الممارسة العربية، إلى بعد بصري»[36]، غير أنّ البعد البصري هنا كان من دون دلالة أو مقصدية؛ إذ تحكم المعطى العروضي في تبنينه التناظري المتوازي «على بياض السند، رقعة كان هذا الأخير أو ورقة أو قماشا أو جدارا»[37]. كما أنه لم يكن في الغالب من تسويد الشعراء الذين كانوا يذيعون شعرهم شفويا، وإنما اجتهادا من نسّاخ الدواوين وكتّابها في مرحلة متأخرة[38].

لقد أجمل الماكري بخصوص هذا الشكل قائلا: «الشكل البصري لعرض القصيدة على السند، يتصل مباشرة بشكل العرض الإنشادي الشفوي، هذا الأخير رأيناه يستمدّ مقوماته من جوهر اللغة، في تراكم أصواتها وحركاتها وسكناتها المتناوبة، وفق نظام مرتب ومتناسق، أصبحت معه الصيغة الإنشادية نمطية، ومن هنا نموذجية الشكلين السماعي والبصري»[39]. وقبل أن ينتقل الماكري إلى إبراز الاشتغال الفضائي الجديد الذي جاء بعد «الشكل النموذج»، لم ينس أن يشير إلى التنويعات التي جرت على الأخير، فوقف فيها عند القواديسي والمسمط والموشح، غير أنه اعتبرها غير ذات تأثير كبير في نموذجية الشكل الأول، وبذلك لم تكن خاصية مميزة[40]. وما عرفته من تحوير يجد تفسيره في تغيّر البنى العروضية والتقفوية بالأساس[41].

أمّا الاشتغال الفضائي الفرعي الثاني - داخل الاشتغال الفضائي الأول دائما - الخاص بالنصوص التقليدية[42]، فهو الاشتغال الجديد، ويقصد به الماكري قصيدة الشعر الحر؛ إذ يرى أنّ المتغيّرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة الحرّة أثّرت في الفضاء الذي تشغله فوق الحامل الطباعي، ما أتاح إمكان الحديث عن اشتغال فضائي جديد، قال: «يمكن الحديث عن اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التفعيلة، أو الشعر الحرّ في الأربعينيات؛ لأنّ المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية، انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد»[43]. وعلى الرغم من الجدّة التي يقرّها الماكري لفضاء القصيدة الحرّة، فإنها تظل - كما قال - استمرارا للنموذج الفضائي القديم - برغم ما مسّها من تغييرات - لأنّها تشترك معه في المسوّغات الإيقاعية؛ إذ هي ما تحكمت في اشتغالهما الفضائي معا[44]، ومن ثمة انطبق عليها ما انطبق عليه، من حيث كونها غير دالة هي الأخرى، أي شكلا عفويا. قال: «إنّ القول بأنّ الاشتغال الفضائي الجديد للنص الشعري يمكن أن يعاد به إلى ظهور شعر التفعيلة، لا يعني بالضرورة أنّ الأمر يتعلّق باشتغال فضائي دال»[45].

إن تأكيد الماكري هنا على العفوية وغياب القصدية في الاشتغال الفضائي الأول، بفرعيه القديم (الشكل النموذج)، والجديد (الشكل الحر)، لا يعني أنه ينبغي تهميشهما في التحليل، بل يدرسان

باعتبار عدم دلالتهما دلالة في حد ذاتها. قال: «هكذا أمكننا أن نرصد، منذ الخمسينيات، الاهتمام الكبير الذي أولته مختلف التوجهات السيميوطيقية، والشعرية والنقدية عموما، لموضوع الفضاء والصوت، بحيث جرى الالتفات إلى هذين العنصرين، باعتبارهما مكونين أساسين ثابتين، لا بد لأي تناول تحليلي من اعتبارهما، ولم يقتصر الاهتمام بهذا الجانب على النصوص التي تقدم اشتغالا فضائيا أو توظيفا صوتيا مقصودين، بل عني أيضا بمظاهر وجودهما التي لا تحكمها مقصديات المبدعين، على أساس كونها دالة بهذا الوجه أيضا»(46).

ما يطرحه الماكري هنا، حول مسألة العفوية في الاشتغال الفضائي أو قصديته، مرتبط بمسألة القيمة التعبيرية فيه، بين قول باعتباطيتها، وقول آخر بالقصدية «ففي حالة الاعتباط لا يتجاوز الدليل الخطي أو الطباعي، مجرد كونه دليلا على دليل آخر، يمثله العنصر الصوتي. وفي حال القول بالقصدية، ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي، في أبعادهما الهندسية، وحجمهما وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما، على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيّا حمولتهما الرمزية»(47). وما أشار إليه الماكري هنا حول القصدية في الاشتغال الفضائي تحدث عنه لوتمان في ما سماه التخطيط المسبق الدال على قيمة فنية، حين قال: «يمكن القول، في كل الأحوال، إنه حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية، ما يشير إلى تخطيط مسبق، فإنّ في وسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر، لا يكون كذلك إلاّ لكي يحمل قيمة ما»(48).

3 - العروض البصري في الشعر العربي

هذا مبحث طريف، يسعى إلى تسليط الضوء على جانب نرى أنه لم يحظ بالعناية، ووقع تغييبه في الدراسات المعنية بالاشتغال البصري للنص الشعري القديم، إذ نكاد لا نقرأ كتابا من كتب التشكيل البصري إلا ونجد فيه الدارسين يشيرون، في أكثر من مناسبة، إلى أنّ الاشتغال البصري للقصيدة القديمة، يتحكم فيه العروض، لكننا لم نجد في حدود ما اطلعنا عليه، من حاول منهم أن يبرز ذلك بكيفية تجعلنا نتمثل الحضور البصري للعروض في هذا الاشتغال الفضائي لها، وكل ما نجده لديهم كلام عام، يعبرون من خلاله إلى الحديث عن التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، التي تكثف من استدعاء العناصر غير اللغوية في شغل فضائها النصي، مهمشين بذلك الاشتغال البصري العروضي، على الرغم من أن له أسبقيته في الوجود، ونصوصا صريحة تعكس تمظهراته، إذ كان بدهيا ألا تحضر العناصر غير اللغوية في مرحلة العروض البصري؛ لأن الشفوية هي ما وسم تداول الشعر فيها، ومن ثمة كان نقل البصري إلى الشعري معتمدا على استثمار ما هو لغوي فقط، وتحديدا ما هو عروضي.

3 - 1 - بصرية البيت الشعري وبصرية بيت الشَّعَر

كان العرب قديما يعيشون حياة الترحال طلبا للماء والكلأ لهم ولأنعامهم، لذلك لم يكن في إمكانهم بناء مسكن من مواد صلبة، لأن اللا استقرار الذي لازمهم لا يتيح ذلك، ومن ثمة اتسم مسكنهم بسمة ترحالهم؛ إذ كانوا يحتاجون إلى بيت متنقل يحملونه كلما ارتحلوا، ويضربونه أينما حلّوا، بيت خفيف الحمل، يمكن أن يُطوى ويُرزم خلال التنقل من مكان إلى آخر، أي ينبغي أن يكون ملائما لحياة الترحال، ولظروف المناخ الصحراوي، صيفا وشتاء، ويمكن بناؤه من مواد تتيحها طبيعة الصحراء، من خشب وجريد، ووبر وصوف وغيرها. وقد أرّخ القرآن الكريم لحياة الترحال وللبيت العربي قديما، في قوله تعالى: ﴿وَٱللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّنۢ بُيُوتِكُمۡ سَكَنٗا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ ٱلۡأَنۡعَٰمِ بُيُوتٗا تَسۡتَخِفُّونَهَا يَوۡمَ ظَعۡنِكُمۡ وَيَوۡمَ إِقَامَتِكُمۡ وَمِنۡ أَصۡوَافِهَا وَأَوۡبَارِهَا وَأَشۡعَارِهَآ أَثَٰثٗا وَمَتَٰعًا إِلَىٰ حِينٖ﴾[49]. ونقل ابن سيده في «المخصص»، عن ابن الكلبي، ستة أصناف لبيت السكن العربي، قائلا: «بيوت العرب ستة: مظلة من شعر، وخباء من صوف، وبجاد من وبر، وخيمة من شجر، وأقْنة من حجر، وقبّة من أدم»[50].

إنّ الشاعر العربي القديم، وهو يبني قصيدته كلاما، كان يحاكي في ذلك بناء سكنه، من خيمة أو خباء أو بجاد أو غيرها. وقد رصد ذلك علم العروض، فالمعجم العروضي تمتح مفرداته من أسماء مكونات البيت المضروب للسكن، وهو أمر يشير إليه العروضيون بصريح اللفظ غير مرّة، فقد قال أبو الحسن العروضي: «وإنما بنت العرب الأشعار وتصرفت في فنون الأوزان، وقصّدت القصيد، لتحفظ بذلك أيامها ومناقبها، وما جرى لها فيها من المعازة والمغالبة في حروبها (...) فشبّهت البيت من الشعر بالبيت الذي تسكنه»[51]. وقال الشنتريني: «اعلم أنّ العرب شبّهت البيت من الشِّعْر بالبيت من الشَّعَر؛ لأنّ بيت الشَّعَر يحتوي على ما فيه، كاحتواء بيت الشِّعْر على معانيه»[52]. وإلى ذلك أشار الدمنهوري أيضا في قوله: «واعلم أنّ الواضع لعلمي العروض والقوافي، أخذ الأسماء المذكورة فيها، كأحرف التقطيع، والسبب الخفيف والثقيل، والخبن والطي، والتأسيس والردف، وغيرها من الأسماء المذكورة، من كلام العرب، وليس المراد أن العرب وضعت هذه الأسماء للمعاني المستعملة في هذين العلمين»[53]. وقد أثبتت الأمر أيضا معاجم اللغة؛ ففي لسان العرب لـ ابن منظور نجد في مادة (عرض) قوله: «وإنما سمي وسط البيت عروضا، لأنّ العروض وسط البيت من البناء، والبيت من الشِّعْر، مبني في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب، فقوام البيت من الكلام عروضه، كما أنّ قوام البيت من الخرق العارضة التي في وسطه، فهي أقوى ما في بيت الخرق»[54].

إذا كان هؤلاء، هنا، اكتفوا بإشارات قصيرة إلى التشابه بين البيتين، فإنّ حازم القرطاجني، يعتبر أبرز من تحدث عن بناء البيت الشعري على بناء بيت السكن، في نص طويل له، لم يترك فيه وجها

من أوجه التشابه بين البيتين إلاّ ووقف عندها بتدقيق، بل إنه قبل ذلك بحث في الأسباب التي دفعت الشاعر العربي إلى هذه المماثلة بين البيتين، وعلّلها بالقول: «لمّا كان أحق البواعث(...) إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق، والحنين إلى المنازل المألوفة وألَّافها عند فراقها، وتذكّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقي ذكرا، أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم، ويحاكي جميع أمورهم، حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم، أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل - التي يودعونها المعاني المتخيلة لأحبابهم، المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم - مرتبة ترتيبا يتنزّل من جهة السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبَه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر؛ فقد تقدّم أنّ المسموعات تجري في الأسماع مجرى المرئيات من البصر، فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان[55] العرب ومساكنهم، وهي بيوت الشَّعَر، لكونهم يحنّون إلى ادكار ملابسة أحبابهم لها، واستصحابهم لها، واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المناطة بها في الأذهان، مقام صورهم وهيئاتهم، ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصَد تمثيله بها، وأن تجعل تذكرة له، ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة، مثل ما كان بين الساكن والمسكن»[56].

يظهر كيف أن حازما هنا علّل تعليلا وافيا يجمع بين ما هو اجتماعي تاريخي بما هو نفسي، العلاقة بين بيت الشِّعْر ببيت الشَّعَر، موظفا نظرية المحاكاة الأرسطية، فكلاهما سكن، الأول حسي، والثاني معنوي مرتبط بالذكرى والحنين إلى زمان مضى في مكان درس، فتتم استعادة الزمن الماضي الذي انقضى في القصيدة، وهذه «الحركة في الزمان (التذكر) تترافق مع إعادة تشكيل للمكان، إعادة الأبيات التي كانت مضروبة سكنا للأحباب، إلى الشِّعْر»[57].

في كلام حازم، أيضا، تأكيد أساس لما نحن بصدده، وهو ارتباط السمعي بالبصري، حين قال: إنّ الإدراك السمعي للبيت الشعري في الإنشاد منزّل منزلة البيت الذي للسكن في البصر، وهو ما فصّله بشكل دقيق ما نجده لدى ناقد غيره، حيث قال رابطا عروض البيت الشعري ببناء بيت السكن لدى العرب: «ولمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية، ونظام أوزانها، متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأمّلوا البيوت، فوجدوا لها كسورا [58] وأركانا وأقطارا، وأعمدة وأسبابا وأوتادا. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت، مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها - الذي يوجد به استواء واعتدال - بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء. وجعلوا ملتقى كل قطرين - وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن – ركنا؛ لأنّ الساكن لمّا كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة

الركن الذي يعدل بأحد القطرين - اللذين هما ملتقاهما - عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأنّ الساكن له حدّة في السمع، كما للركن في رأي العين. وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت، وينقسم البيت عنده بنصفين، بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يقال إنهم جعلوا العروض والضرب، وهما نهايتا شطري البيت، في أن وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا، منزلة القائمتين في وسط الخباء، واللتين يكون بناؤه عليهما. وجعلوا الاعتماد على السواكن، وحفظ نظام الوزن بانبثاثها في أثناء متحركاته على النحو المناسب(...)، بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه»[59].

يظهر إذن كيف أن البيت الشعري العربي، في عناصر تشكيله سمعيا أو زمانيا أو إيقاعيا، خلال التقعيد له في علميْ العروض والقافية في مرحلة التدوين، كان يراعي تشكيل الخباء بصريا، بدليل محافظة العلمين على المفردات المعجمية لبيت السكن في التقعيد، من عروض وضرب وأركان وقافية وأسباب وأوتاد ومصراع وتدوير وغيرها، ما يعني أن هذه العناصر العروضية لها شكل بصري وقعت المحاكاة به إيقاعيا، وهو ما يفيد بأن التشكيل البصري في مستواه العروضي ضارب في القدم، ويشغل بصريا هيئة البيت العربي الذي كان للسكن، وقد ظلت هذه الهيئة بصريا في ذهن القدامى خلال المرحلة الشفوية، فلما حلّ عصر التدوين نزّلوها على الورق منزلة تحيل على الأصل البصري الذي وقعت به المحاكاة.

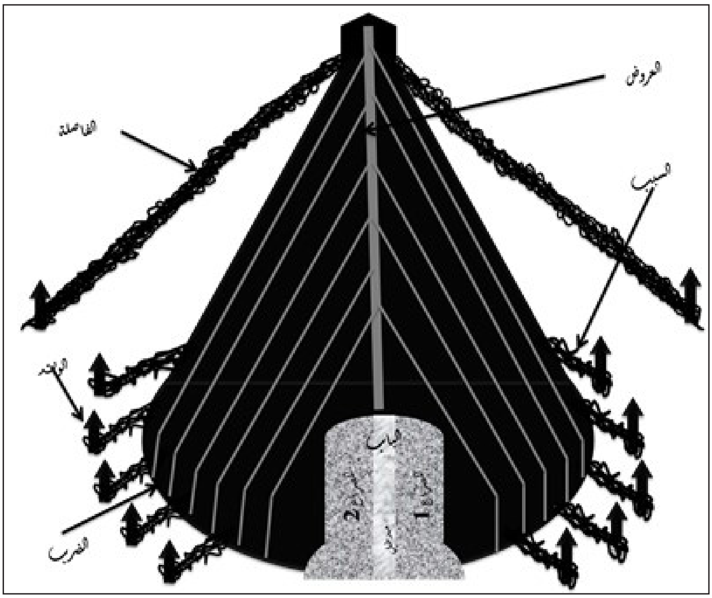
3 - 2 - التمظهرات البصرية للبيت في معجم العروض

تعددت المفردات الدالة على البيت المضروب للسكن عند العرب، غير أنه يمكن التركيز على ثلاث منها، أولاها: «الخباء»؛ ففي لسان العرب لـ ابن منظور: «الخبء: كل شيء غائب مستور، يقال: خبأت الشيء خبأ إذا أخفيته (...)، والخباء من الأبنية، والجمع كالجمع»[60]. وقال الزبيدي في تاج العروس: «الخباء من الأبنية (...) ما يعمل من صوف أو وبر، وقد يكون من شَعَر، وقد يكون على عمودين أو ثلاثة، وما فوق ذلك فهو بيت»[61]. وفي «المخصص» لـ ابن سيده: «من الأبنية الخباء، وهو من وبر أو صوف، ولا يكون من شَعَر (...)، فإذا ضخم الخباء فهو بيت»(62). وثانيتها: «الخيمة»، جاء في اللسان: «الخيمة بيت من بيوت الأعراب مستدير، يبنيه الأعراب من عيدان الشجر (...)، وقيل الخيم أعواد تنصب في القيظ، وتجعل لها عوارض، وتظلل بالشجر فتكون أبرد من الأخبية (...)، والخيمة عند العرب: البيت والمنزل، وسُميت خيمة لأنّ صاحبها يتخذها

كالمنزل الأصلي (...)، وأخام الخيمة وأخيمها: بناها. وتخيّم مكان كذا: ضرب خيمته»[63]. والثالثة والأخيرة هي «الحواء»، جمع أحوية، قال ابن منظور: «والحوية استدارة كل شيء، وتحوّى الشيء استدار(...)، والحواء أخبية يداني بعضها من بعض، تقول هم أهل حواء واحد، والعرب تقول لمجتمع بيوت الحي محتوى ومحوى وحواء، والجمع أحوية ومحاو (...)، والحواء والمحوّى كلاهما جماعة بيوت الناس إذا تدانت، والجمع الأحوية، وهي من الوبر»[64].

هذا البيت المضروب للسكن كما، تشير الأسماء السابقة، له مجموعة من العناصر الدالة على اشتغاله الفضائي فوق الأرض، منها الاستدارة، فهو دائري، ومنها وجود عوارض وأعمدة من خشب ترفعه، إضافة إلى متعلقات ذلك من حبال وأوتاد، واختلافات المساحة التي يشغلها بين بيت وآخر، وهو ما يفهم من صريح العبارة لدى الزجاج في حديث له عن تسمية العرب للشعر، إذ قال: «أما الشعر، فتسميه أبياتا، كما تسمي البيت الذي تعمله بالأوتاد والحبال، وهي الأسباب والخشب والثياب (...)، فإن قال قائل تسمّي الصغير من أخبيتها والكبير بيتا، قيل وكذلك تسمي ما عملته من أبيات الشِّعْر الطوال وقصارها بيوتا»[65]. على أنّه يمكن رصد دلالة عناصر البيت الأخرى، باستدعاء مجموعة من مفردات المعجم العروضي، وقبل أن نقف عندها دلاليا، نضع هنا مجسما للبيت المضروب للسكن، يوضح الحضور البصري لهذه المفردات في الواقع البصري، قبل دخولها الحقل العروضي.

الشكل (1): الهندسة البصرية لبيت الشعر المضروب للسكن



أ - العروض والضرب

تفعيلتا العروض والضرب، ترتبط بهما أحكام العروض والقوافي، وذلك بارز في حديث علماء العروض عن صور العروض والضرب في كل بحر، وحديثهم عن «عدّة القوافي». وإطلاق اسمهما عليهما في البيت الشعري، له صلة بوضعهما البصري في بيت الشَّعَر المضروب للسكن، وهو ما كان ينبه عليه العروضيون في الحديث عنهما، فالشنتريني قال: «سمّوا آخر جزء في الشطر الأول من البيت عروضا، تشبيها بعارضة الخباء، وهي الخشبة المعترضة في وسطه (...)، وسمي آخر جزء في البيت ضربا، لكونه مثل العروض مأخوذا من الضرب الذي هو المثل»(66). وأبو الحسن العروضي يشير إلى ذلك بالقول: «فالعروض هي الخشبة التي في وسط الخباء، قوام الخباء وثباته بها، وهي مؤنثة، وتقع في نصف البيت من الشعر شبيها»(67).

في لسان العرب لـ ابن منظور، نجد تفصيلا في المشابهة بين عروض البيت والخباء، في قوله: «وعوارض البيت، خشب سقفه المعرّضة، الواحدة عارضة (...)، خشبة توضع على البيت عرضا إذا أرادوا تسقيفه، ثم تلقى عليها أطراف الخشب القصار(...)، والعروض عروض الشعر، وهي فواصل أنصاف الشعر، وهو آخر النصف الأول من البيت (...)، فقوام البيت من الكلام عروضه، كما أنّ قوام البيت من الخرق العارضة التي في وسطه، فهي أقوى ما في بيت الخرق؛ فلذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب، ألا ترى أنّ الضروب النقص فيها أكثر منه في الأعاريض»(68). وفي موطن آخر يشير اللسان إلى تفعيلة الضرب بما يلي: «والضرب من بيت الشعر آخره، كقوله (فحومل)»(69)، فهو هنا يشير إليه في الشعر، لكن الزمخشري في حاشية من حواشي كتابه «القسطاس» يرصد وجوده في بيت السكن، حين قال: «الضرب أسفل الخيمة فشبّه ضرب البيت به»(70).

حازم القرطاجني خلال حديثه المفصل عن المشابهة بين البيتين في «المنهاج»، ربط العروض والضرب (القافية) في البيت الشعري بخباء السكن، فقال: «وقد يقال إنهم جعلوا العروض والضرب، وهما نهايتا شطري البيت، في أن وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا، منزلة القائمتين في وسط الخباء، واللتين يكون بناؤه عليهما. وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته على النحو المناسب (...) بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه»(71). وفي مكان آخر يقول: «وجُعِل العروض القاسم للبيت بنصفين، بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمته السفلى، وجعلوا اطّراد النظام المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهى القافية، بمنزلة استقامة قوائم البيوت. ومما يقوي أنّ العروض كموصل بين القائمتين، أنّ كثيرا من الأعاريض القصار، والتي نقص بعض أجزائها، لا يجعلون لها أعاريض كمشطورات الرجز»(72).

ب - السبب والوتد والفاصلة

في مقدمات علم العروض، هناك حديث عن المقاطع العروضية التي تتركب منها التفاعيل، وهي الأسباب والأوتاد والفواصل. والقيمة العملية لهذه المقاطع داخل التفاعيل، أي البعد الوظيفي لها، يظهر في معالجة مبحث الزحافات والعلل، أي التغييرات التي تدخل على التفاعيل في أثناء الاستعمال الشعري، ذلك أن التفاعيل لا تبقى في مواضع كثيرة على صورتها المعروفة، بل تطرأ على مقاطعها زيادة أو نقص، أو هما معا، وهنا يحتاج إلى تمييز نوع التغيير الذي حصل، أهو زحاف أم علة؟ بالاعتماد على نوع المقطع الذي دخله التغيير. وليسهل تذكر مقاطع العروض الستة، جمعها العروضيون في عبارة «لم أر على ظهر جبلٍ سمكةً»، عند كتابتها كتابة عروضية.

	المقطع	ترميزه	كتابته العروضية
1	السبب الخفيف	/0	لَمْ
2	السبب الثقيل	//	أَرَ
3	الوتد المجموع	//0	عَلَى
4	الوتد المفروق	/0/	ظَهْرِ
5	الفاصلة الصغرى	///0	جَبَلِنْ
6	الفاصلة الكبرى	////0	سَمَكَتَنْ

في حديث علماء العروض عن هذه المقاطع في البيت الشعري، كانوا يقفون عند وضعيتها البصرية في الخباء، باعتبارها حبالا وأوتادا له، مستحضرين علاقة المشابهة؛ ففي ذلك قال ابن القطاع: «اصطلح العروضيون على ذكر الأسباب والأوتاد والفواصل؛ لأنّ البيت من الشِّعْر، شبه بالبيت من الشَّعَر، فجعلوا له أوتادا تضرب ليقوم عليها البيت، وأسبابا وهي الحبال التي تمدّ إلى الأوتاد، وفواصل فصلت بين الأسباب والأوتاد»[73]. وقال في مكان آخر: «وشبّه البيت من الشِّعْر بالبيت من الشَّعَر، لأنّ البيت من الشَّعَر لا يقوم إلاّ بالأسباب والأوتاد؛ فالأسباب الحبال، والأوتاد التي تضرب في الأرض، وتربَط إليها الحبال فيقوم البيت. وإنما سميت الفاصلة فاصلة لأنها فصلت بين الأوتاد والأسباب»[74].

نجد أبا الحسن العروضي أيضا يعلل علاقة المشابهة في المقاطع، بين حضورها الواقعي المادي البصري، وواقعها الشعري العروضي المرتبط بالزحافات والعلل، حيث قال: «وإنما بنت العرب الأشعار وتصرفت في فنون الأوزان (...) فشبّهت البيت من الشعر بالبيت

الذي تسكنه (...) والوتد والسبب مأخوذان من ذلك، لأنّ الأوتاد تمسك البيت من جوانبه، والأسباب هي الحبال وبها يكون الرباط، وإنما لزم الأسباب الزحاف لأن الحبل يمكن أن يزاد فيه وينقص منه، والوتد يقطع منه، فلذلك وقع الزحاف في الأسباب والقطع في الأوتاد»(75). والتعليل نفسه جاء عند الدماميني في قوله: «إنمّا خصّوا الثنائي بلفظ السبب، والثلاثي بلفظ الوتد؛ لأنّ الثنائي رأوه معرّضا للزحاف والتغيير، فيكاد لا يثبت على حالة، فشبّهوه بالحبل الذي يقطع مرة ويوصل أخرى، والحبل يسمى سببا. والثلاثي غير معرّض للزحاف، وإن عرضت له علة دامت، فشبهوه بالوتد الثابت في الأحوال كلها»(76). وقال الصفاقسي: «وجه الشبه أنّ بيت الشعر سمي بيتا لأنهم بنوه على أسباب وأوتاد كالبيت المسكون، لأنّ الحبال أسباب، ولهذا لم يلحقوا التغيير إلاّ في الأسباب لا في الأوتاد»(77). وأشار الشنتريني أيضا إلى وجه المشابهة بقوله: «وشبّهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها، بأسباب الخباء وأوتاده، لثبات الأوتاد واضطراب الأسباب في أكثر الأحوال، بما يعرض فيها من الزحاف والاختلال»(78).

نجد الدمنهوري هو الآخر، في حاشيته، يشير إلى الوضعية البصرية لمقاطع العروض في الخيمة بالقول: «أما معنى السبب (لغةً) فالحبل الذي تربط به الخيمة (...)، ومعنى الوتد (لغةً) الخشبة التي تركز في الأرض ليربط بها الحبل لتثبت الخيمة (...). وأما معنى الفواصل فحبال طويلة يضرب بها حبل أمام البيت، وحبل وراءه، يمسكانه من الريح»(79). وقد وردت إشارة مماثلة لهذه لدى ابن منظور حين قال بأنّ: «السبب كل شيء يُتوصَّل به إلى غيره (...)، كل حبل حدرته من فوق. وقال خالد بن جنبة: السبب من الحبال القوي الطويل، ولا يدعى الحبل سببا حتى يصعد به، وينحدر به»(80). أما «الوتد بالكسر والوتْد والودّ، فما ركز في الحائط أو الأرض من الخشب»(81).

أما حازم القرطاجني فقال، في ربط له بين أسباب الشعر وأوتاده، وأسباب الخباء وأوتاده: «ولمّا كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين ما، وقد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا، وجعل غير الضرورية أسبابا. والأحسن أن يقال إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحداهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهي بمنزلة الوتد الذي لا بد منه في الخباء، وثبات الأخرى(82) ليس ضروريا في حفظ بنية البيت، بل يستقل البيت بها ومن دونها، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت وقد يستغنى عنها»(83).

جـ - التفاعيل

التفاعيل هي ما يتشكل منه كل بحر شعري، وعددها عشْر، ذلك أنّ لكل بحر تفاعيل بتقليبات معينة تحفظها مفاتيح البحور، وتطلق على التفاعيل أسماء مختلفة، وإلى ذلك أشار الدمنهوري بالقول: «الأجزاء (...) هي التي يتركب من مجموعها نظم الشعر من أي بحر كان، وكما تسمى أجزاء، تسمى أركانا وأمثلة وتفاعيل»[84]. وقال الدماميني: «هذه الأجزاء تسمى بالأركان والأمثلة والأوزان والأفاعيل والتفاعيل»[85].

إذا كانت هذه وضعيتها في البيت الشعري عروضيا، فإنها بصريا في بيت السكن، تحيل على جوانبه، ففي لسان العرب لـ ابن منظور: «ركن إلى الشيء وركن يركن ركنا وركونا فيهم وركانة وركانية، أي مال إليه وسكن (...)، والركن الناحية القوية، وما تقوّوا به من ملك وجند وغيرهم (...)، وأركان كل شيء جوانبه التي يستند إليها ويقوم بها»[86]. وفي حديث لحازم القرطاجني، نجد ربطا لأجزاء البيت الشعري أو تفاعيله بخباء السكن، حيث قال: «إنّ أجزاء الشطور الأول، تنزل منزلة ما يلي الأرض من كسور البيت، وإنّ أجزاء الشطور الثواني، تنزل منزلة ما يلي السمك[87] منها، ولهذا قد تقصر دائرة نظام الأشطار الثواني في كثير من الضروب، عن دائرة نظام الأشطار الأولى (...)، فإنّ دائرة ما يلي السمك من الأخبية، أضيق من دائرة ما يلي الأرض»[88].

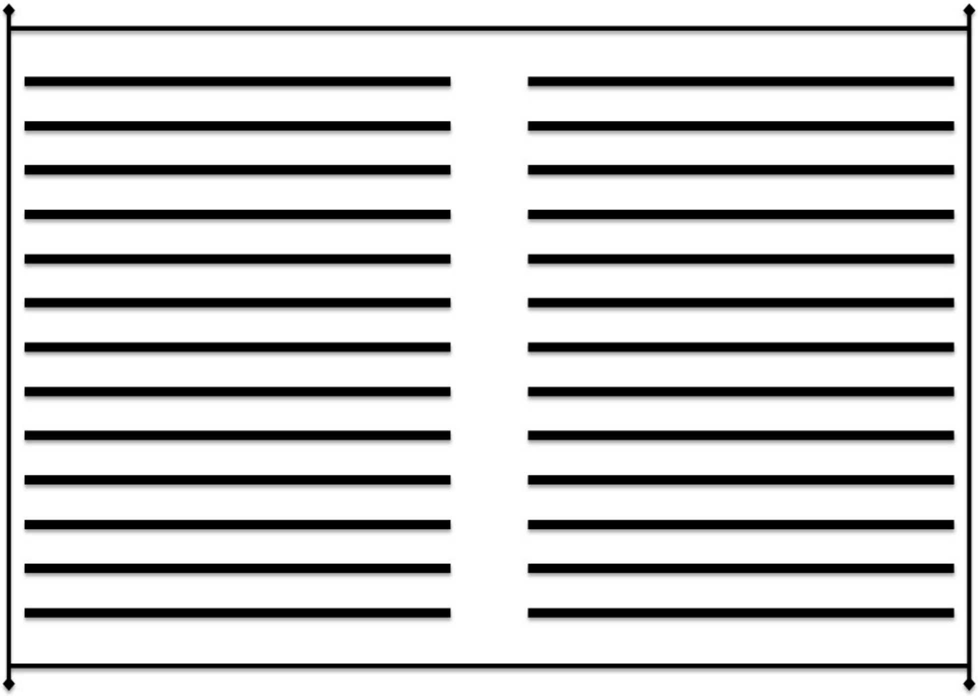
التفاعيل في حضورها النصي، تنقسم إلى شطرين، الأول ينتهي بتفعيلة العروض، والثاني ينتهي بتفعيلة الضرب، وبقية التفاعيل فيهما معا حشو. وقد أخذ شطرا البيت الشعري تسميتهما بالصدر والعجز من التفاعيل، قال السكاكي في المفتاح: «إنّ الأجزاء تنصّف في المثمن والمسدس والمربع نصفين، ويسميان مصراعي البيت، ثم الجزء الأول من المصراع الأول يسمى صدرا، والآخر منه يسمى عروضا. والأول من المصراع الثاني ابتداء، والآخر منه ضربا وعجزا. وما عدا ما ذكر في المثمن والمسدّس يسمى حشوا، ولا حشو للمربع»[89]. فمن كلام السكاكي يظهر أنّ الصدر في الأصل اسم لأول تفعيلة في البيت، والعجز اسم لآخر تفعيلة فيه، ومع كثرة الدوران انسحب الصدر على مجموع تفاعيل الشطر الأول، والعجز على مجموع تفاعيل الشطر الثاني. والأمر نفسه أشار إليه الزمخشري في «القسطاس»، حين قال: «فأوّل أجزاء المصراع الأول صدر، وآخرها عروض. وأول أجزاء المصراع الثاني ابتداء، وآخرها ضرب وعجز وقافية عند بعضهم. والمتوسط من الأجزاء في المصراعين حشو»[90]. وقال بعد ذلك بصفحات: «ويسمى المصراع الأول صدرا وعروضا، والثاني عجزا وضربا وقافية عند بعضهم»[91].

يُفهم من كلام السكاكي، أيضا، أنّ تنصيف التفاعيل، لا يشغل مساحة ثابتة، بل خاضع لاستعمالات البحور؛ ففي الاستعمال التام، نجده مثمّنا أو مسدسا، وفي المجزوء يكون مسدّسا

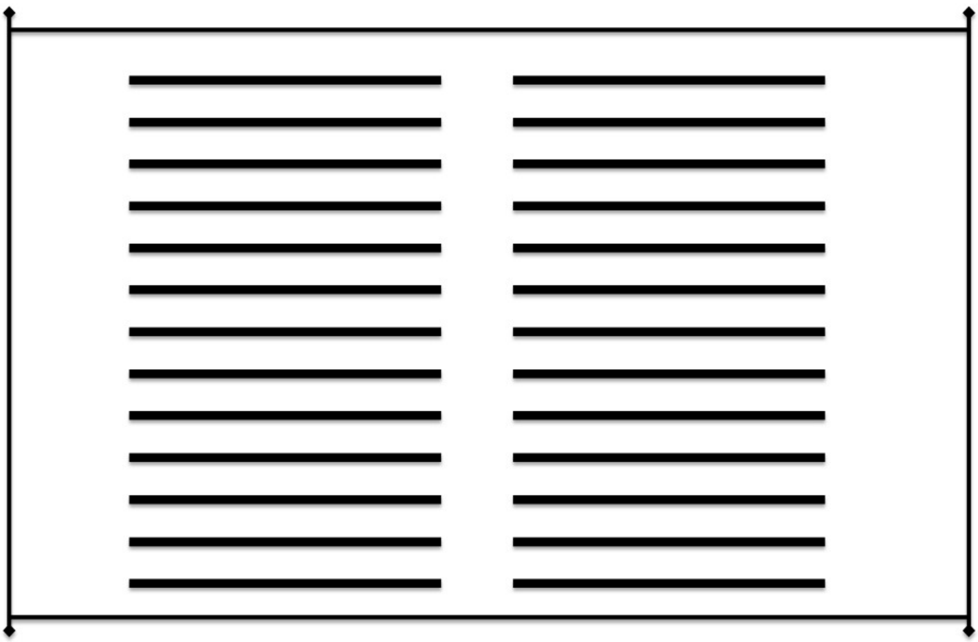
أو مربّعا، وهذه الاستعمالات الثلاثة، تسمح بتقصيد البيت، أي جعله صدرا وعجزا، بينما استعمالات أخرى لا تسمح بذلك، عندما يستعمل البحر مشطورا، أو منهوكا، أو موحّدا. والاختلاف بين الاستعمالات، هنا، يؤثر في الاشتغال المكاني للنص، ولذلك يشير الدارسون إلى أنّ الاشتغال المكاني في القصيدة القديمة خاضع للبحور، ومنهم عبدالعزيز المقالح، الذي يقول: «المكانية في الشعر تعني، في هذا المجال، الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة، أو في أي مساحة أو أرضية تعدّ لذلك. والمكانية بهذا المفهوم، لا بدّ من أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة، الكاملة والمجزوءة؛ فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط، لا بدّ من أن يحتل في الورق، أو الحجر، أو الخشب، مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من بحر الكامل والسريع، فضلا على اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين هذه البحور ومجزوءاتها، حيث تضيق المساحة المكانية في التشكيل المكاني للمجزوءات فتصل أحيانا إلى النصف»(92). أمّا ربط استعمالات البيت الشعري للتفاعيل العروضية بالبيت المضروب للسكن، فنجده لدى الزجّاج، حين قال عن العرب: «فإن قال قائل: تسمّي الصغير من أخبيتها والكبير بيتا. قيل: وكذلك تسمي ما عملته من أبيات الشعر الطوال وقصارها بيوتا»(93).

ليتضح تأثير استعمالات البحور الشعرية - المرتبط بعدد تفاعيل كل شطر - على الاشتغال الفضائي للنص الشعري القديم؛ إذ يتغير تبعا لكل استعمال، نستحضر هنا أشكالا مجردة له، نسلسلها من الاستعمال الأكبر إلى الأصغر، بحيث يتضح اختلاف الاشتغال الفضائي بعد كل استعمال:

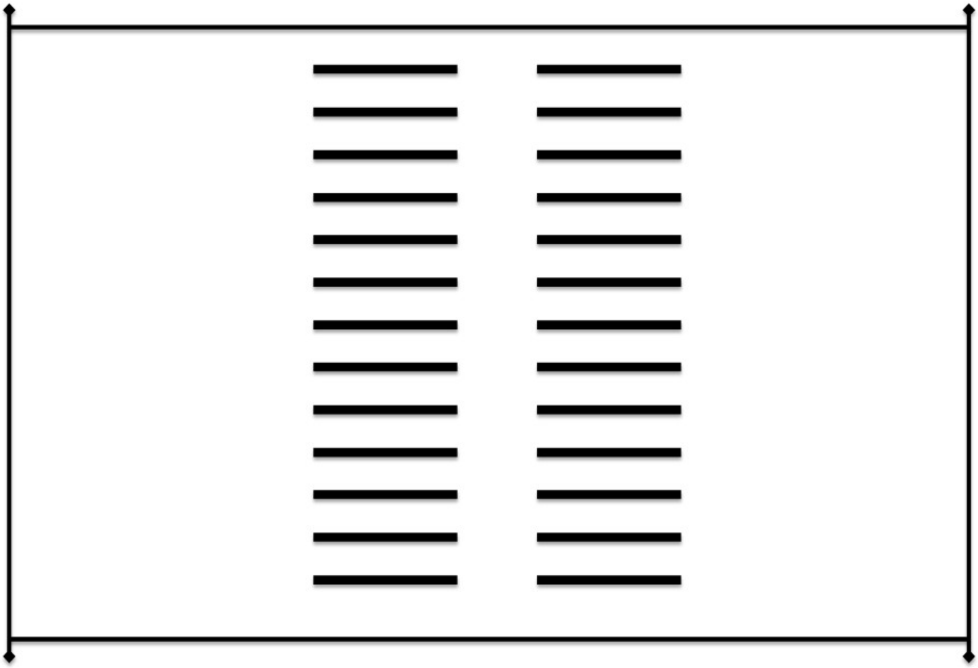
إنّ هذه الاستعمالات الشعرية في البحور قد اختفت مع قصيدة الشعر الحر، بعد تكسير بنية البيت الشعري، فلم يعد هناك حديث عن استعمال البحر بصفة من صفات الاستعمالات السابقة، وإنما اكتفاء باسم البحر الذي تسبح فيه القصائد فقط، وقد أدى اعتماد السطر الشعري، بدل البيت، إلى اشتغال فضائي جديد لا حضور فيه للتوازي أو التناظر، وإنما منحت للشاعر الحرية في استحضار عدد التفاعيل التي يريدها في كل سطر، ما ولّد اشتغالات فضائية غير محدودة ولا متشابهة لقصيدة الشعر الحر، والشبه الوحيد بينها هو اختفاء نظام الشطرين، كما يتضح من خلال الشكل الآتي:



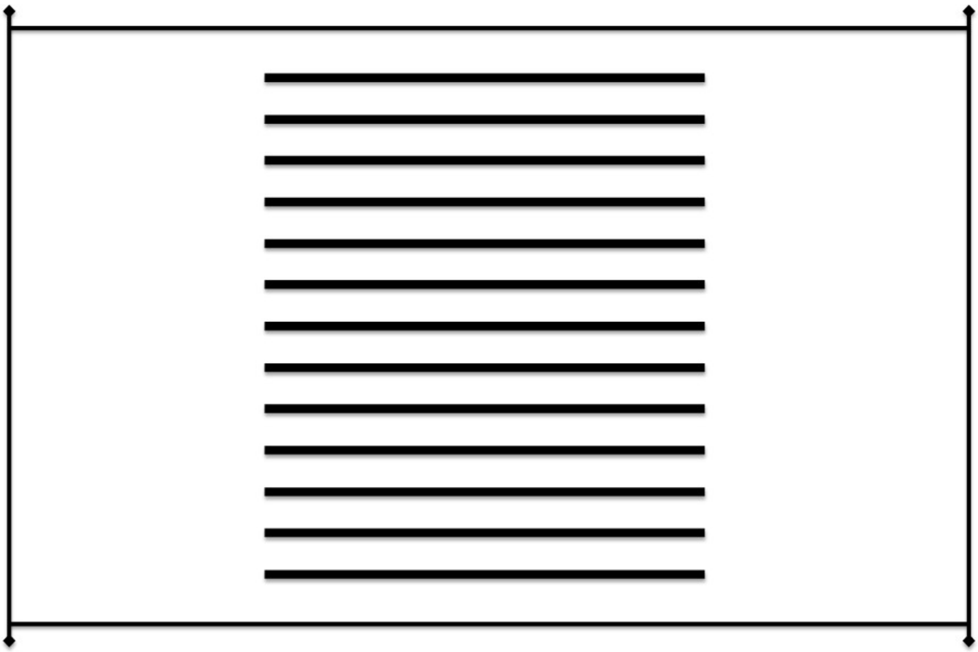
الشكل (2): الاشتغال الفضائي للاستعمال التام



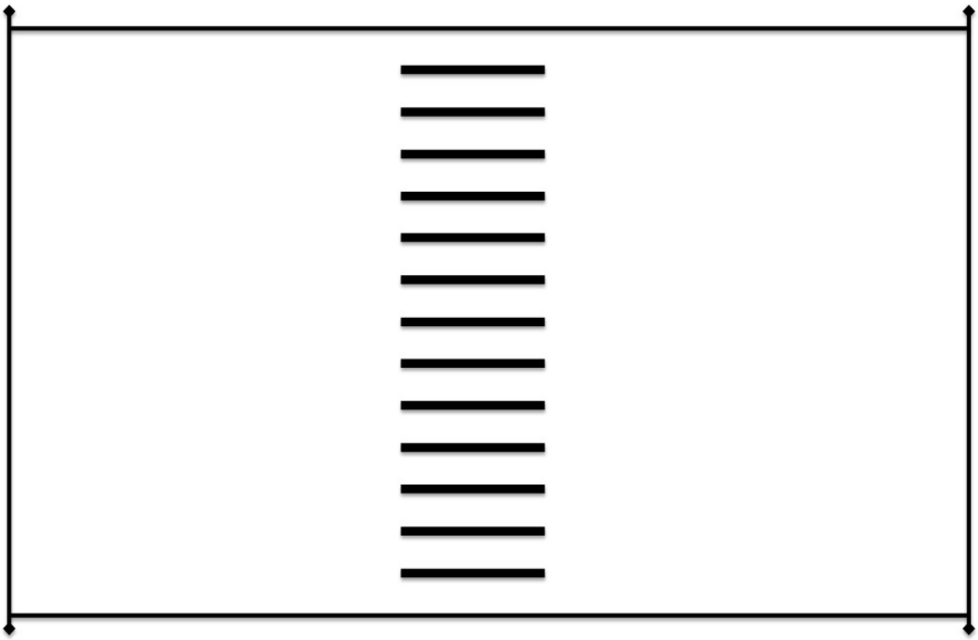
الشكل (3) : الاشتغال الفضائي للاستعمال المجزوء



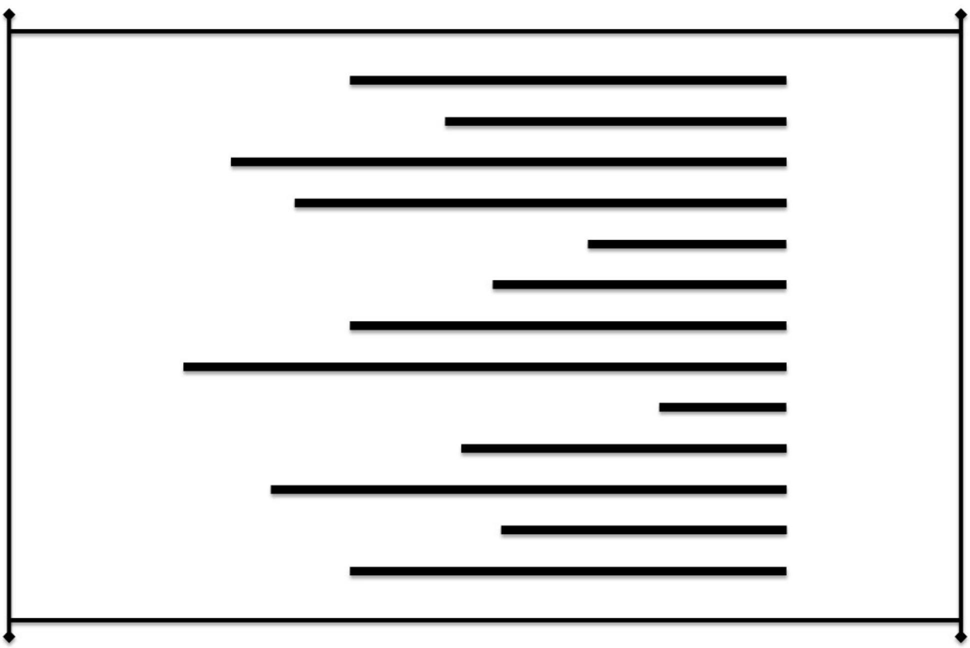
الشكل (4) : الاشتغال الفضائي للاستعمال المنهوك



الشكل (5) : الاشتغال الفضائي للاستعمال المشطور



الشكل (6) : الاشتغال الفضائي للاستعمال الموحد



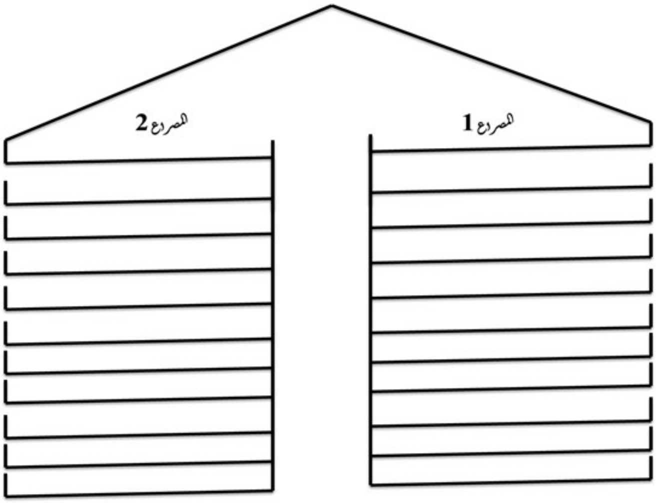
الشكل (7) : شكل من أشكال الاشتغال الفضائي لقصيدة الشعر الحر

د - القافية

القافية عروضيا في البيت الشعري ترتبط بتفعيلة الضرب لزوما، وبتفعيلة العروض إذا كان البيت مقفى أو مصرعا، أما وضعيتها في البيت المضروب للسكن، فنجدها لدى حازم القرطاجني، حين ربط قافية البيت الشعري بوجودها البصري في الخباء قائلا: «وعلى هذا التقدير، يحسن في القافية أن يقال فيها إنها جعلت بمنزلة رأس الخباء، وما يعالى به العمود، فأحكمت هيئاتها لذلك»[94]. وقال كذلك: «وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى، التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها»[95]. وما ذكره حازم هنا عن كون القافية منتهى الخباء وآخره، يتماشى مع معنى القافية لغويا وعروضيا، قال ابن منظور: «القافية كالقفا (...)، وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر (...)، وسميت قافية لأنها تقفو البيت (...). وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، لأنها تقفو الكلام (...)، وقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت، إلى أوّل ساكن يليه، مع الحركة التي قبل الساكن»[96].

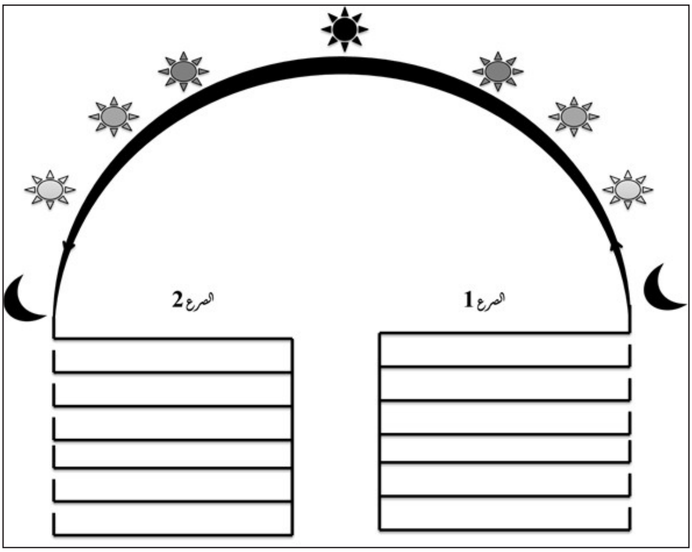
هـ - المصراع والتصريع

التصريع في البيت الشعري تقفية نهاية المصراع الأول فيه، أي الصدر، وتغيير صورة تفعيلة العروض لتأخذ صورة من صور الضرب في المصراع الثاني، أي العجز. أما الحضور البصري له في البيت المضروب للسكن، فانتبه إليه القدماء في أكثر من مناسبة، فقد قال أبو الحسن العروضي: «اعلم أنّ المصراع سمي مصراعا تشبيها بمصراع الباب، إذ كان البيت سمي بيتا تشبيها بالبيت من الصوف والشَّعَر، فكأن البيت المصرع شبه من البيوت، بما له بابان مصراعان، لا بما له باب واحد فرد»[97]. وفصّل ابن منظور أكثر في المشابهة، قائلا: «ومصراعا الباب: بابان منصوبان ينضمان جميعا، مدخلهما في الوسط من المصراعين (...) وصرّع الباب جعل له مصراعين (...)، والمصراعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد، ومن الأبواب ما له بابان منصوبان ينضمان جميعا، مدخلهما بينهما في وسط المصراعين، وبيت من الشعر مصرّع له مصراعان، وكذلك باب مصرّع»[98]. ومثله الزبيدي تنبّه إلى المجاز في البيت المصرّع شعرا فقال: «صرّع الشعر والباب تصريعا، جعله ذا مصراعين، وهما مصراعان، وهو في الشعر مجاز»[99]. بهذا المعنى فإنّ التصريع هنا في حضوره الشعري، وقعت المحاكاة البصرية فيه بمصراعي البيت المضروب للسكن، ويمكن إبراز ذلك من خلال الشكل الآتي:



الشكل (8) الهندسة البصرية للتصريع المكاني في مصراعي البيت

في تفسير آخر للحضور البصري للتصريع، نجده متصلا بما يتعاقب على البيت المسكون يوميا من غدوّ وآصال، فقد قال الزجاج: «وإنما سمي المصرع والمصراعان؛ لأنّ المصرّع يقع في أول القصيدة، أو في ابتداء قصة، فالمصراعان بابا القصيدة، بمنزلة المصراعين لبابي البيت، واشتقاق ذلك من الصرعين وهما نصفا النهار، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صرع، ومن انتصاف النهار إلى سقوط القرص صرع»(100). ويمكن إبراز هذ الحضور البصري الزماني للتصريع من خلال الشكل الآتي:



الشكل (9) الهندسة البصرية للتصريع الزماني في صرعي النهار

هذا البعد الزمني للتصريع يفسره الماكري بالقول إنّ «بعد كل بيت في القصيدة بيتا آخر، كما أن بعد كل نهار ليلا ثم نهارا جديدا»(101)، أي أنّ الزمان الإيقاعي في البيت الشعري يحاكي الزمان اليومي، كل يوم ببيت، البيت من شطرين، صدر وعجز، واليوم من صرعين صباح وزوال، وأيام الأسبوع السبعة تساوي قصيدة، وهنا نستحضر ما رأيناه في مبحث الإيطاء، حول الاعتبارات التي تخرجه من دائرة العيوب لدى القدماء، ذكرنا منها فاصل الأبيات السبعة، حيث أشار معظمهم إلى أنه إذا وقع بعد البيت السابع في القصيدة لا يعدّ عيبا. وتعليل ذلك رأيناه عند ابن رشيق في قوله: «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس»(102). ومعنى هذا الكلام، هنا، أنّ الإيطاء كأنّه وقع في قصيدة ثانية بعد البيت السابع.

و - الدائرة والتدوير

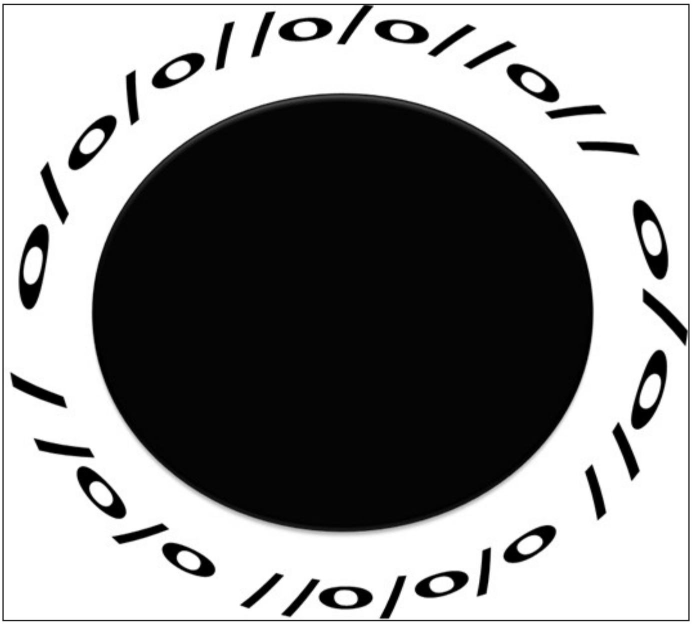
التدوير بمعناه العروضي القديم انقسام كلمة بين نهاية الصدر وبداية العجز، احتراما للوقفة العروضية، أما في معناه المعاصر فانتقل ليفيد انقسام التفعيلة بين السطر والذي يليه، ودلالة تسميته ترتبط بالدائرة العروضية التي يؤكدها الحضور البصري للظاهرة في البيت المضروب للسكن، فالمعنى اللغوي في مادة (دور) يحيل بشكل واضح على البعد المكاني المرتبط ببيت السكن، وقد سبق أن استخلصنا من الدلالة اللغوية لأسماء السكن لدى العرب (الخباء، والخيمة، والحواء) الاشتغال الفضائي الدائري لها على الأرض؛ ففي لسان العرب لـ ابن منظور، نجد الآتي: «تدوير الشيء: جعله مدوّرا (...)، يقال: دار يدور واستدار يستدير بمعنى إذا طاف حول الشيء، وإذا عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه (...)، والدائرة والدارة: كلاهما ما أحاط بالشيء (...)، والدارة كل أرض واسعة بين جبال (...)، وهي تعدّ من بطون الأرض المنبتة (...)، والدائرة في العروض هي التي حصر بها الخليل الشطور على شكل الدائرة (...)، والدار: المحل يجمع البناء والعرصة، أنثى. قال ابن جني: هي من دار يدور لكثرة حركات الناس فيها (...)، والدارة لغة في الدار (...)، وأما الدار فاسم جامع للعرصة والبناء والمحلة، وكل موضع حل به قوم فهو دارهم (...)، والدور: جمع دار، وهي المنازل المسكونة والمَحَالّ»(103).

هذا الكلام من ابن منظور، يجعل التدوير مرتبطا ببيت السكن، أي أنه لا يبتعد عن أصل المحاكاة في الشكل البصري للبيت الشعري، وهو خباء السكن، ولضبط حضوره ضمن عناصر الخباء بصريا نستحضر كلاما لحازم القرطاجني، واضح في رصد المشابهة، قال: «يجب أن تعلم

أنّ أبيات الشِّعْر، وإن كانت أوائلها منفصلة عن أواخرها، فإنّ النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة، إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيبا زمانيا، لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدإ، بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدّ. وترتيب البيت المضروب، ترتيب مكاني، إذا بدأت بأيّ موضع شئت منه، ثم درت عليه، تأتى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال، من غير أن يكون بين المبدإ والنهاية فسحة، والأوزان وإن لم يمكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدإ، فإنّها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تاليا لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدم (...) نسبة سرد الشطر الثاني»[104].

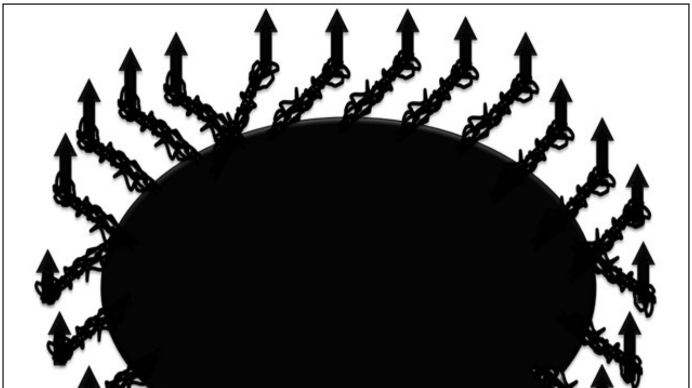
يظهر هنا كيف أن حازما يبرز محاكاة الترتيب الزماني في وزن البيت الشعري، للترتيب المكاني في بيت السكن، عبر مقارنة بين حركتين، حركة الدوران حول الخباء، وحركة الوزن الدائري في بيت القصيدة «فإذا كانت حركة الدوران حول الخباء متصلة، أي أنّك ترجع في كل دورة إلى النقطة التي انطلقت منها، لتبدأ من جديد حركة متماثلة للحركة الأولى، فإنّ الانفصال الحاصل في آخر البيت (أي في آخر القافية) هو اتصال مقدّر على استدارة. هذا التقدير ناتج عن تساوي زمني الشطرين الأول والثاني»[105].

إذا كان القرطاجني تحدّث عن الوضعية البصرية للتدوير في بيت السكن، فإنّ المحلّي تحدث عن وضعيته العروضية في البيت الشعري، ففي باب عقده بعنوان «إدارة الأجزاء الأصول وما ينفك منها من البحور»، توقف عند معنى الدائرة في العروض، ليشير أنّها صفة لمحذوف مقدّر هو الأسباب والأوتاد الدائرة، وهو بهذا المعنى يقرّب دلالة البيت المدور، باعتبار صفة المدور للمتحركات والسواكن من الحروف، التي تشكل تفاعيل الدائرة، أي مقاطع العروض من أسباب وأوتاد. قال: «اعلم، وفّقك الله، أنّهم أداروا الأجزاء الأصول الأربعة التي تقدّم ذكرها في الباب الثالث، وهي فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن وفاعلاتن المفروقة الوتد، فكان منهن خمس دوائر (...)، فالدائرة صفة لموصوف محذوف تقديره: الحروف الدائرة، أو الأوتاد والأسباب الدائرة»[106]. بهذا المعنى فإنّ الحركة الدائرية للوزنضيون في مبحث الدوائر، وكانوا فيه حريصين على إبراز أصل المحاكاة، حين يرسمون دائرة تحيل على قاعدة البيت المضروب للسكن، ويثبتون على محيطها الأسباب والأوتاد الخاصة بالبحور المشتملة عليها، وفي عملية الفك ينطلقون من نقطة منها ويعودون إليها. ويمكن إبراز الشبه بين دائرة الخباء بأسبابها وأوتادها البصرية، ودائرة العروض بأسبابها وأوتادها العروضية من خلال الشكلين الآتيين:



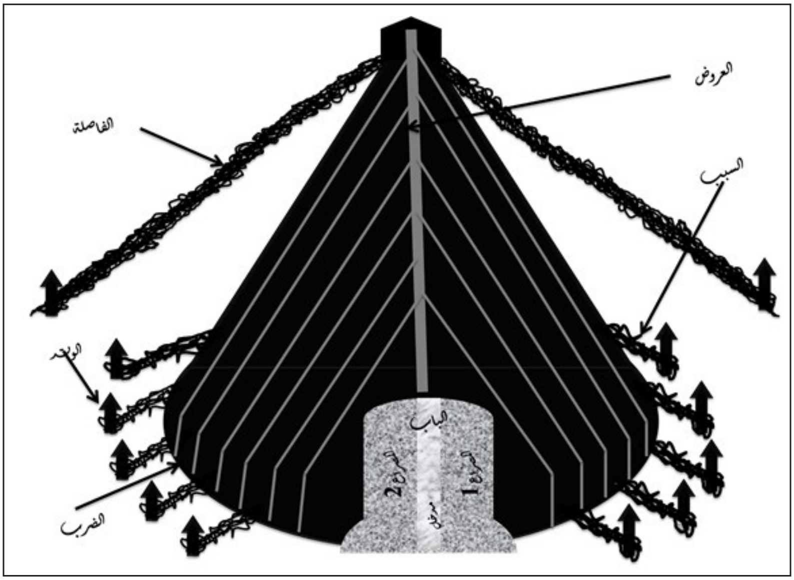
الشكل (10) الهندسة النظرية للدائرة العروضية

هذه الدائرة العروضية هنا، مع ما يحيط بها من أسباب العروض وأوتاده، ليست في الواقع البصري سوى قاعدة الخباء الدائرية مع ما يمسك محيطها ويثبّته من أسباب (حبال) وأوتاد، ويظهر ذلك من خلال هذا الشكل التالي:



الشكل (11) الهندسة البصرية لدائرة الخباء المضروب للسكن

بهذا نكون قد أتينا على ما يتصل بالعروض البصري، وهو مبحث حاولنا أن نتجاوز فيه التهميش الذي تعرّض له العروض في دراسات التشكيل البصري، وإبراز المعنى الحقيقي لكون شكل القصيدة القديمة شكلا عروضيا يحكمه العروض. ونعيد هنا استحضار مجسم الخباء بعناصره الستة المدروسة في المبحث:



الشكل (12) الهندسة البصرية لبيت الشعَر المضروب للسكن

الخاتمة

العروض البصري اصطلاح جديد اقترحه البحث في مجال التشكيل البصري للنص الشعري، وهو اصطلاح يهمّ جانبا مهمشا في الدراسات المهتمة بالتشكيل البصري، تحاشته ومرّت عليه مرور الكرام، إذ يتردّد في معظم هذه الدراسات، أنّ الشكل البصري للقصيدة القديمة يحكمه العروض، لكنها لا توضح كيف يتم ذلك، ولا تبسط القول فيه أو تقف عنده؛ لأنّ ما كان يشغلها بشكل أكبر، هو التشكيل البصري الذي لا تحكمه عناصر لغوية مثل العروض، وإنما تركز على ما يتشكّل بصريا من النصوص بعناصر غير لغوية. وهنا قدّم البحث إضافته، حيث عالج موضوع العروض البصري، وعرض - اعتمادا على نصوص نظرية في العروض والقافية ومعجمهما - لحضور العروض بصريا في النص الشعري القديم، وقد حرص البحث في دراسته لحقل العروض البصري على استثمار الخطاب اللغوي والأيقوني والدلالي في التحليل النصي، ووظف في ذلك منهجا وصفيا تحليليا ساعد على تمثل عناصر العروض البصري في الخطابات الثلاثة السابقة.

الهوامش

1 الشعرية العربية الحديثة .. تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص13 و14.
2 المرجع نفسه، ص15 - 17.
3 الشكل والخطاب .. مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1991، ص73.
4 المرجع نفسه، ص10.
5 شعرية النوع الأدبي، عبدالرحيم الكردي، مجلة فصول، ع98، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017، ص15.
6 شعرية النوع الأدبي، عبدالرحيم الكردي، مرجع سابق، ص15.
7 شعرية الخطاب البصري، إبراهيم جابر علي، مجلة فصول، ع97، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016، ص329.
8 المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
9 المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
10 المرجع نفسه، ص316 و317.
11 القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص86 - 93.
12 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص150.
13 حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986، ص270.
14 في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، مرجع سابق، ص69.
15 الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط – الجزائر - بيروت، ط1، 2014، ص62.
16 الشعرية العربية الحديثة .. تحليل نصي، شربل داغر، مرجع سابق، ص26 و27.
17 الالتفات البصري .. من النص إلى الخطاب، عبدالناصر هلال، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2009، ص184.
18 نداء الشعر، صلاح بوسريف، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص39.
19 الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، مرجع سابق، ص84.
20 القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص265.
21 المرجع نفسه، ص281.
22 الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، دار الحرف، القنيطرة، ط1، 2007، ص45.
23 الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، مرجع سابق، ص27 - 32.
24 القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص45.
25 المرجع نفسه، ص109، 115.
26 في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، مرجع سابق، ص439.

27 الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، مرجع سابق، ص26.
28 في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، مرجع سابق، ص70.
29 الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص204.
30 حاشية على بيان الكتابة، أحمد بلبداوي، المحرر الثقافي، 19 أبريل 1981، بالواسطة عن: الشكل والخطاب .. مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، مرجع سابق، ص227.
31 الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص178.
32 المرجع نفسه، ص178.
33 المرجع نفسه، ص178.
34 المرجع نفسه، ص214.
35 الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص137.
36 المرجع نفسه، ص177.
37 المرجع نفسه، ص136.
38 المرجع نفسه، ص137.
39 المرجع نفسه، ص144.
40 المرجع نفسه، ص146.
41 المرجع نفسه، ص174.
42 التقليدية هنا لدى الماكري معناها النصوص التي لا تستدعي معطيات بصرية غير لغوية، وتعتمد المعطى اللغوي فقط، وبذلك تشترك فيها هنا قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر.
43 الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، 175 و176.
44 المرجع نفسه، ص176.
45 المرجع نفسه، ص177.
46 المرجع نفسه، ص200.
47 المرجع نفسه، ص71.
48 تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص110.
49 القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 81.
50 المخصص، ابن سيدة، تحقيق: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996، ج2، س6، ص5.
51 الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، تحقيق: زهير زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996، ص59 و60.
52 المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، د. ت، ص12.
53 الحاشية الكبرى، الدمنهوري، المطبعة الميمنية، القاهرة، 1899، ص19.
54 لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، د. ت، ص2895.

55 الأكنان: مفردها كنّ وهو ما يرد الحرّ والبرد من الأبنية والمساكن. (لسان العرب - مادة كنن).
56 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص249 و250.
57 شكل القصيدة العربية في النقد العربي، جودت فخر الدين، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص62.
58 الكسور: مفردها كسر بفتح الكاف وكسرها، وهو أسفل الشقة التي تلي الأرض من الخباء، وقيل هو ما تكسّر أو تثنى على الأرض من الشقة السفلى، وقيل هو أسفل شقة البيت التي تلي الأرض من حيث يكسر جانباه (لسان العرب - مادة كسر).
59 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص250 و251.
60 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص1085.
61 تاج العروس، الزبيدي، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، 1984، ج1، ص206.
62 المخصص، ابن سيده، مصدر سابق، ج2، س6، ص5.
63 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص1308 و1309.
64 المصدر نفسه، ص1063.
65 كتاب العروض، الزجاج، تحقيق: سليمان أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م6، ع3، 2004، ص122.
66 المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص12 و13.
67 الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص60.
68 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص2894 و2895.
69 المصدر نفسه، ص2568.
70 القسطاس في علم العروض، الزمخشري، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2 (مجدّدة)، 1989، ص65، الحاشية1.
71 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص250 و251.
72 المصدر نفسه، ص257.
73 كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مخطوط ضمن «مجموع في العروض»، الرقم 1685، ممسوح ضوئيا، من دون مصدر، ص6.
74 البارع في علم العروض، ابن القطاع، تحقيق: أحمد عبدالدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط2، 1985، ص87.
75 الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص60.
76 العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، تحقيق: الحساني عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص24.
77 المصدر نفسه، ص65 و66.
78 المعيار في أوزان الأشعار، الشنتريني، مصدر سابق، ص13.

79 الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، 20 و21.
80 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص1910 و1911.
81 المصدر نفسه، ص4757.
82 الأوتاد التي يقصد هنا بإمكان الاستغناء عنها هي ما يقابل الأسباب عند الخليل، لأن حازما كما صرّح في كلامه يطلق الأوتاد على السبب والوتد معا، ومعنى كلامه، أنه يمكن الاستغناء عن السبب، أي الحبل، في ثبات الخباء، والاقتصار على الوتد فقط في تثبيته.
83 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص252.
84 الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مصدر سابق، ص19 و20.
85 العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، مصدر سابق، ص32.
86 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص1721 و1722.
87 سمك البيت هو سقفه، وقيل من أعلى البيت إلى أسفله. والمسماك عمود من أعمدة الخباء، يسمك به البيت (لسان العرب).
88 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص257.
89 مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص625.
90 القسطاس في علم العروض، الزمخشري، مصدر سابق، ص61.
91 المصدر نفسه، ص67.
92 الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبدالعزيز المقالح، دار طلاس، دمشق، ط2، 1985، ص224 و225.
93 كتاب العروض، الزجاج، مصدر سابق، ص122.
94 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص257.
95 المصدر نفسه، ص250 و251.
96 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص3708.
97 الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، مصدر سابق، ص176.
98 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص2434.
99 تاج العروس، الزبيدي، مصدر سابق، ج21، ص334.
100 كتاب العروض، الزجاج، مصدر سابق، ص174.
101 الشكل والخطاب، الماكري، مرجع سابق، ص141.
102 العمدة، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص188.
103 لسان العرب، ابن منظور، مصدر سابق، ص1450 - 1452.
104 منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص255.
105 شكل القصيدة العربية، جودت فخر الدين، مرجع سابق، ص65.
106 شفاء الغليل في علم الخليل، المحلّي، تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص124.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم (رواية ورش).**
- **بك (كمال خير).**

- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986.

- **بوسريف (صلاح).**

- الشعر وأفق الكتابة، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط – الجزائر - بيروت، ط1، 2014.

- الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، القنيطرة، ط1، 2007.

- نداء الشعر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2009.

- **التلاوي (محمد نجيب).**

- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

- **داغر (شربل).**

- الشعرية العربية الحديثة .. تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

- **درويش (أحمد).**

- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996.

- **الدماميني (بدر الدين).**

- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

- **الدمنهوري (محمد).**

- الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي (الحاشية الكبرى)، المطبعة الميمنية، القاهرة، 1899.

- **الزبيدي (المرتضى).**

- تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، 1984، ج1، ج4، ج5، ج21، ج39.

- **الزجاج (أبو إسحاق إبراهيم)**

- كتاب العروض، تحقيق: سليمان أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م6، ع3، 2004.

● **الزمخشري (جارالله).**

- القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2 (مجدّدة)، 1989.

● **السكاكي (أبو يعقوب يوسف).**

- مفتاح العلوم، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

● **ابن سيده (أبو الحسن علي).**

- المخصص، تحقيق: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996، ج2، س6.

● **الشليح (مصطفى).**

- في بلاغة القصيدة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1999.

● **الشنتريني (ابن السرّاج).**

- المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، د. ت.

● **العروضي (أبو الحسن أحمد).**

- الجامع في العروض والقوافي، تحقيق: زهير زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.

● **علي (إبراهيم جابر).**

- شعرية الخطاب البصري، مجلة فصول، ع97، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016.

● **فخر الدين (جودت).**

- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

● **القرطاجني (حازم).**

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

● **ابن القطاع (أبو القاسم الصقلي).**

- البارع في علم العروض، تحقيق: أحمد عبدالدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط2، 1985.

- كتاب في علم العروض، مخطوط ضمن «مجموع في العروض»، الرقم 1685، ممسوح ضوئيا، من دون مصدر.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1.

● **الكردي (عبدالرحيم).**

- شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، ع98، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017.

● **لوتمان (يوري).**

- تحليل النص الشعري .. بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

● **الماكري (محمد).**

- الشكل والخطاب .. مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1991.

● **المحلي (محمد).**

- شفاء الغليل في علم الخليل، تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

● **المقالح (عبدالعزيز).**

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط2، 1985.

● **الملائكة (نازك).**

- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، د. ت.

● **ابن منظور (جمال الدين).**

- لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، د. ت.

● **هلال (عبدالناصر).**

- الالتفات البصري .. من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2009.

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

مفاهيم من الفكر السياسي لأمويي الأندلس (الشَرْعِيَّة والجَمَاعة)

(138 - 422هـ/ 755 - 1030م)

أ. د. خالد بن عبدالكريم البكر *

تُعد الإمارة الأموية التي أنشأها عبدالرحمن (الداخل) بن معاوية في الأندلس سنة (138هـ/ 755م) من أولى الدويلات المنفصلة في العالم الإسلامي عن جسم الخلافة العباسية، ومن أطولها عُمُرا؛ إذ استطالت لمدة 284 سنة، وهذا يضع على كاهلها تبرير انفصالها! ومن ثم فهي حالة سياسية جديدة على الرأي العام الإسلامي المُتمسك بوحدة دار الإسلام تحت مظلة الخلافة الشرعية، وبالتالي كان من المتوقع أن تفشل مُغامرة عبدالرحمن الداخل، وأن يُولَد مشروعه السياسي مَيتا! لكنه نجح وذلّل الصعوبات المُتراكمة أمامه، وأورث بنيه وأحفاده وذُريته مُلكا لا يَبْلى في صحائف التاريخ؛ فما الفلسفة السياسية التي انتهجها الداخل في السُلطة؟ وهل توارث خلفاؤه الفلسفة ذاتها في إدارة البلاد، فكانت سببا من أسباب استطالة حُكْمهم إلى ما يُقارب ثلاثة قرون (138 - 422هـ/ 755 - 1030م)؟

* أستاذ التاريخ الإسلامي، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

يُمكن القول إن فكرة المشروع السياسي لـ عبدالرحمن بن معاوية كانت واضحة لديه تماما قبل أن تطأ قدماه أرض الأندلس؛ فالرجل قرّر الهرب إلى الأمام لأنه إن لم يُصبح أميرا فسوف يُمْسي أسيرا في أيدي خصومه... وما أكثرهم! لقد كان يعرف ماذا يريد بالضبط حين اختار العبور إلى الأندلس؛ مُفضّلا إياها على المغرب الأقصى موطن أخواله[1]. أو لنقل إن الداخل كان بِيَده مفاتيح للعمل في الأندلس لا يمتلك مثلها في المغرب الأقصى الذي احتضن - منذ أوائل القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي - حركات الخوارج لدولة الخلافة[2]. أضف إلى ذلك أن الوجود العربي إذ ذاك كان في الأندلس أوضح منه في المغرب الأقصى[3]، نظرا إلى تتابع الحملات العسكرية التي انتهى بها المُقام في الأندلس محطتها الأخيرة، وكانت معظم تشكيلاتها من القبائل العربية. ثم إن الوجود الشامي في الأندلس كان لافتا؛ حيث انتشر في الأندلس قرابة عشرة آلاف جندي شامي حمَلتهم طالعة بَلْج بن بِشْر القُشيري[4] سنة (123هـ/ 740م)، وفيهم عددٌ من موالي بني أمية، وكانت لهم «جَمْرة»[5] في الأندلس. وفوق كل ما تقدم؛ فقد رأى عبدالرحمن بن معاوية أن عدوى الصراع التقليدي بين المُضرية واليمانية انتقلت مع العرب إلى الأندلس وذرّتْ قرنها هناك؛ فوَجَد في ذلك مفتاحا ذهبيا للتمكين لنفسه عن طريق ضرب أحدهما بالآخر. وقد فعل! فاستمال القبائل اليمانية التي كانت تتطلع إلى الثأر من خصومهم المضرية الذين استأثروا بحكم البلاد دونهم[6]. وقد نجح!

ولئن كُنّا مطمئنين إلى معرفة أبعاد «المشروع السياسي» لعبدالرحمن بن معاوية بصورة واضحة قُبيل تأسيسه الإمارة الأموية؛ لكننا لا نملك هذه الدرجة من الوضوح في استبصار «الفلسفة السياسية» التي كان يُفكر فيها عبدالرحمن ويعتزم انتهاجها في إدارته البلاد. لقد بدا كأنه يحمل معه أيضا نظريته في السلطة، والتي لم تتضح معالمها إلا بعد مُمارسته الحكم، فضلا على إثرائها المستمر على امتداد تجربته في السلطة، وتجدُّد عناصرها، وتحديد اتجاهاتها مع المتغيرات السياسية والاجتماعية داخليا وخارجيا، على يده أولا؛ ثم على يد خلفائه في الحُكم؛ فهي نظرية سياسية ليست له وحده؛ بل للحُكم الأموي في الأندلس بصورة عامة.

هناك منظومة من المفاهيم السياسية التي يُمكن من خلال الاستقصاء التاريخي لتطبيقاتها، أن نرصد ملامح نظرية السُلطة عند أمويي الأندلس. ويجيء مفهوما «الشرعية» و«الجماعة» على رأس مفاهيم الفكر السياسي لدولة بني أمية في الأندلس خلال الفترة الممتدة من القرن الثاني حتى منتصف القرن الخامس الهجري، وهي كما يلي:

أولا: مفهوم الشرعية

يُقصد بالشرعية هنا الانتساب إلى الأسرة الأموية الذاهبة، وما يحمله هذا النسب العريق من دلالات مُكثفة في الحق الشرعي لحكم هذه البلاد التي فُتِحت في العصر الأموي سنة 92هـ/ 710م، ويُلاحظ أن توظيف عبدالرحمن بن معاوية لهذه «الشرعية التاريخية» جاء مُتدرِّجا؛ إذ أشاع في بداية أمره أنه إنما دخل الأندلس ليقبض أخماس جدّه الخليفة هشام بن عبدالملك (105 - 125هـ/ 723 ـ 742م) لا أكثر[7]. لقد أراد بإعلانه هذا المطلب اليسير الكشف عن هويته أولا، مع صرف الأنظار عن طموحه السياسي، وتأمين عبوره إلى الأندلس بطريقة هادئة. ومع ذلك فقد فطن ذوو النفوذ إلى خطورة دخول هذا الشاب الأموي، فقال عنه زعيم المُضرية في الأندلس ـ وقتذاك ـ الصُمَيل بن حاتم[8] كلمته الشهيرة: «وجدتُه من قومٍ لو بال أحدهم في هذه الجزيرة غَرِقنا نحن وأنتم في بَوْله»[9]. لكن هذا التصريح من الصميل جاء متأخرا بعض الشيء، جاء بعد أن أغْضَى الصميل عن عبور عبدالرحمن بن معاوية إلى الأندلس، وبعد أن استطاع هذا الأخير أن يجتذب إليه موالي بني أمية في تلك البلاد؛ لذا مَشَى عبدالرحمن خطوة ثانية في الاستفادة من مفهوم الشرعية؛ إذ كشف صراحة عن نيّته حُكم البلاد؛ باعتباره الوريث الشرعي لخلفاء بني أمية في المشرق، ووجَّه جهوده اللاحقة نحو تحقيق هذه الغاية حتى بلغ منها مُراده.

بموازاة الانتساب إلى الحق الشرعي المسلوب والمطالبة باستعادته؛ تذرّع عبدالرحمن أيضا ببعض الأساطير أو «النبوءات» المزعومة التي تتحدث عن حتمية إحياء الحُكم الأموي مُجدّدا في تلك المناطق، وعلى يد شاب أموي لا تنطبق مواصفاته إلا على عبدالرحمن بن معاوية! فظهرت قصة تحدّث بها عبدالرحمن إلى جلسائه، ذكر فيها تلك الإرهاصات المُبكرة التي أشارت إلى بطولته المستقبلية، وما يُنتظر منه في لَمّ شتات الأمويين في الأندلس بعد انهيار دولتهم في الشام، مستندا في هذه النبوءة إلى مسلمة بن عبدالملك[10]. وقال فيها: «... كنتُ قد بلغتني رواية، كان والدي رحمه الله قد هلك في زمن جدي رحمه الله، وكنتُ صبيا إذ هلك، فأقبل بي وبإخوتي إلى الرُّصافة إلى جدّي، ومسلمة بن عبدالملك رحمه الله لم يمُت بعد، فنحن وقوف ببابه على دوابنا إذ سأل مسلمة عنا، فقيل: أيتام معاوية، فاغرورقت عيناه بالدمع، ثم دعا بنا الاثنين فالاثنين، فأقبل يدعو بنا حتى قدمتُ إليه، فأخذني وقبَّلني، ثم قال للقيّم: هاتِه، فأنزلني عن دابتي وجعلني أمامه وجعل يُقبّلني ويبكي بكاء شديدا، فلم يَدْعُ بعدي من كان أصغر من إخوتي، وشغل بي فلم يُفارقني، فأنا أمامه على سرجه حتى خرج جدّي، فلما رآه قال: ما هذا يا أبا سعيد؟ فقال: بُنيٌّ لأبي المغيرة رحمه الله، ثم دنا من جدّي، فقال له: تدانى الأمر، هو هذا. قال: أهو؟ قال: أي والله، قد عرفتُ العلامات والأمارات في وجهه وعُنقه. قال: ثم دُعي القيّم فدُفعتُ إليه وأنا ابن عشر سنين يومئذ أو نحوها،

فكان جدّي - رحمه الله - يُؤثرني ويتعاهدني بالصلة والبَعثة التي في كل شهر، وكُنا بكورة قِنّسرين، بيننا وبينه مسيرة يوم حتى مات ومات مسلمة أبو سعيد قبله بسنتين، فكانت تلك في نفسي مع أشياء كانت تُذكر»[11]. وتَرِد هذه الأسطورة في مصادر أخرى على لسان عبدالرحمن بن معاوية أيضا، ولكن بصيغة موجزة، إذ رُوي عنه قوله: «... دخلتُ الأندلس وأنا أضبطُ جليّة مسلمة بن عبدالملك، فإنه أتى جدّي هشاما يوما فوجدني عنده صبيا؛ فأمر جدّي بتنحيتي عنه، فقال له مسلمة: دَعْه يا أمير المؤمنين! فإنه صاحب بني أمية ومُحيي دولتهم بعد زوالها! فلم أزل أعرفُ لي مَزيّة من جدي بعدُ»[12].

والغريب هنا ليس في اقتناع عبدالرحمن بن معاوية بهذه الأسطورة، أو ربما في اختلاقه لها إن لم يكن لها أصل، بل إن الغريب هو في ظهور صدى لهذه الأسطورة في بلاط عبدالرحمن بن حبيب الفهري (127 - 137هـ/ 744 ـ 754م) حاكم أفريقية[13]، والتي التجأ إليه فلُّ الأمويين بعد سقوط دولتهم، وكان من بين تلك الفلول عبدالرحمن بن معاوية نفسه. وقد حاول ابن حبيب التخلص منه بعد أن استراب في تحركاته، لكن يهوديا في بلاطه أقنع الفهري بعدم استطاعته! لكونه سمع مسلمة بن عبدالملك ـ وكان اليهودي قد عمل عنده قديما ـ يُحدّث بخبر القرشي الذي يكون من بني أمية يتغلب على الأندلس، اسمه عبدالرحمن، ذو ضفيرتين[14]. وقد نظر اليهودي إلى عبدالرحمن بن معاوية فوجده بضفيرتين[15]. تُرى! هل كان اليهودي على عِلْمٍ بالأسطورة المنسوبة إلى مسلمة؟ أم أنه تعاون مع الداخل لإنقاذ حياته؟

يبدو أن الافتراض الأخير هو أدنى إلى الصواب؛ ففي أجواء مضطربة كهذه تنتشر مثل هذه الخرافات السياسية، وكذلك تنشط الاتفاقات السرية، وينشط معها تبديل الولاءات.

هذا؛ ويُلاحظ أن تلك الأسطورة ظلت عابرة للأجيال، فقد استخدمها أموي أندلسي من أحفاد عبدالرحمن بن معاوية، واسمه «الوليد بن هشام»، ويُعرف بأبي رَكْوَة[16]. انقطع رجاؤه من العمل السياسي في الأندلس عقب استبداد العامريين بشؤونها، وتضييقهم على من بها من الأمويين[17]. فترك بلاده «على طريقة الفقر والتجرد»، ووصل بَرْقة[18] مُظهرا الزهد والعبادة، واشتغل بتعليم الصبيان القرآن الكريم، ثم بتغيير المُنكر إلى أن انتهت به الحال إلى الدعوة لنفسه والقيام ضد خليفة الفاطميين الحاكم بأمر الله (386 - 411هـ/ 996 ـ 1020م) في رجب (سنة 397هـ/ 1006م)، فزعم أن مسلمة بن عبدالملك بشّر بخلافته بما كان عنده من علم الحِدْثان[19]، واستمال البربر وقبيلة قُرّة من العرب[20]، وأظهر لهم أرجوزة أسندها إلى مسلمة، ومنها في وصفه:

وابـنُ هشـامٍ قائـمٌ في بَرْقه		بـه ينـال عبـدُ شـمسٍ حقه
يكـون في بربرهـا قيامُـه		وقـرةُ العُـرْب لهـا إكرامـه

من الواضح أن هذه الأرجوزة ليست من صنيع مسلمة بن عبدالملك الذي لم يؤثر عنه قول الشعر، بل صنعها أبو ركوة هذا؛ إذ كانت له أشعار كثيرة كما ذكر (المقري)[21]، وربما صُنعت له؛ إذ كان شائعا – وقتئذ - أن تُحاك مثل هذه النبوءات لمؤسسي الدول في المغرب الإسلامي، وقلّ أن يؤسس زعيم من هؤلاء دولة من دون أن يكون لقيه قبل ذلك عرّاف أو زاهد أو متصوف وتنبأ له بأنه سيُنشئ دولة كذا بعد قتل فلان وفلان[22]. أما استدعاء اسم «مسلمة بن عبدالملك»، في مثل هذه الحالات السياسية، فهو يُجدِّد ما فعله عبدالرحمن بن معاوية من قبل ونجح فيه، حين أشار إلى نبوءة مسلمة الخاصة به، غير أن الفارق بين الحالتين عظيم؛ فعبدالرحمن لم ينشر قصة مسلمة إلا بعد نجاحه في حكم الأندلس، ولم يستعملها قط في أثناء حشدِه الموالين واستقطابه المؤيدين. بينما أسرع أبو ركوة إلى تجديد ذكرى مسلمة في اتجاه معاكس (من الغرب إلى الشرق)، فنجح لبعض الوقت، ثم سقط وسقط مشروعه معه، وقُتِل في 13 رجب سنة 399هـ[23].

وفيما بعد؛ أصبحت هذه الأساطير السياسية عند الأمويين المتأخرين محورا للمهدوية المروانية التي ظهرت الإشارة إليها في بعض مصادر القرن السابع الهجري: «ظهور المرواني محمد بن عبدالله...»[24].

على أن «مفهوم الشرعية» لـ أمويي الأندلس سلك اتجاها آخر: من الرواية إلى التدوين، فتجاوز الأساطير المَرْوِيّة إلى الكُتُب المُدوّنة؛ فقد أخبر «المسعودي»[25] أنه اطّلع سنة (324هـ/ 935م) في مدينة طبرية[26] على كتاب بعنوان «البراهين في إمامة الأمويين»، جاء فيه أن مروان بن محمد (132هـ/ 749م) آخر خلفاء بني أمية في الشام، نصّ على ولاية عبدالرحمن (الداخل) بن معاوية، وعهد إليه بالأمر من بعده! ومن الغريب أن «المسعودي» أورد هذا الخبر من دون أن يتناوله بالنقد، على الرغم من مهارته الناقدة المعروفة!

من الواضح أن هذا العهد المزعوم ما هو إلا أسطورة أخرى اختلقها أنصار الأمويين لشرعنة الحُكم الأموي في الأندلس، وإثبات استمرارية تعاقب الأمويين في السلطة من دون انقطاع، وإلا فمن المعلوم أن الخليفة الأموي مروان بن محمد (127 ـ 132هـ/ 744 ـ 749م) بايع لوَلَدَيه (عبيدالله وعبدالله) في حياته بولاية العهد[27]، علاوة على أن أمهات المصادر التاريخية لا تذكر شيئا عن عهد مروان بن محمد لعبدالرحمن بن معاوية!

وعلى الأرجح؛ فإن عبدالرحمن بن معاوية لا يعرف شيئا عن خبر هذا العهد، ولم يُؤثر عنه أنه ذكر شيئا منه في مجالسه، فهذا الخبر لم يظهر إلا بعد وفاة عبدالرحمن بأكثر من قرنين؛ لقد ظهر

في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، واطّلع عليه «المسعودي»، كما قال، سنة (324هـ/ 935م) في مدينة طبرية بحوْزَة مولى من موالي بني أمية ومُشايعيهم[28]. وعليه، يُمكننا القول إن هذا الكتاب، وما جاء فيه من نشْر لفضائل الخلفاء الأمويين، وإثبات حقهم الشرعي في الحُكم؛ إنما هو فصل من فصول الصراع الأموي/ الفاطمي «العُبَيَدي»، الذي شَجَر في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وأن الدعاية الرسمية لبني أمية الأندلسيين قد امتدت وقتذاك إلى قلب المشرق الإسلامي. ويُعضّد هذا أن الخليفة الأموي الحكم المستنصر بالله (350 - 366هـ/ 961 - 976م) كان على صلة وطيدة ببعض علماء المشرق كأبي الفرج الأصفهاني[29] (ت: 356هـ/ 966م). فلعل صاحب كتاب «البراهين» المشار إليه أعلاه، قصَد مُجاملة الحكم المستنصر فأثبت هذه الأسطورة في كتابه.

لم يقتصر أمويو الأندلس على «المؤلفات» أو «النبوءات» في التذكير بحقهم الشرعي في الحُكم؛ بل ظهر ذلك أيضا في ألقابهم السُلطانية التي امتازوا فيها عن ألقاب غيرهم من زعماء الدويلات المنفصلة عن الخلافة العباسية وقتذاك. فعبدالرحمن بن معاوية اتخذ لنفسه لقب «ابن الخلائف»[30] حال اعتلائه سُدّة الحُكم في الأندلس، فكان يُخاطَبُ ويُكاتَبُ بهذا اللقب، ويُدعى له على المنابر به. واحتفظ أيضا خلفاؤه بهذا اللقب حتى نهاية عصر الإمارة الأموية سنة (316هـ/ 928م). وهذا اللقب هو مما ابتكره الأمويون في الأندلس؛ إذ لم يكن معروفا من قبْل؛ لا في مشرق العالم الإسلامي ولا في مغربه. وإشْهار هذا اللقب فيه قدر من الذكاء السياسي، فهو وإن كان يدلُّ في ظاهره على احترام صاحبه للقب «الخليفة»، وعدم انتحاله له اقتناعا منه بعدم جواز تعدد الخلفاء عند المسلمين ومراعاة لمشاعر الرأي العام الإسلامي؛ إلا أن مضمونه يدل أيضا على ما لأسرته الأموية من حق شرعي في الخلافة ينبغي التذكير به باستمرار؛ فلعل هذا اللقب يُمهّد يوما ما للانتقال من «ابن الخلائف» إلى لقب «الخليفة». وقد جاء ذلك اليوم الموعود، وتحقق الأمل المنشود! ففي أوائل القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي نجح الأمير الأموي الشاب عبدالرحمن بن محمد بن عبدالله (300 ـ 350هـ/ 912 ـ 961م) في استنزال الثوار من معاقلهم واحدا تلو الآخر، ومن ثم إعادة توحيد الأندلس تحت راية الأمويين، لكنه وجد نفسه أمام خطر جديد خارجي يتهدد بلاده من المغرب، حيث أقام الفاطميون دولتهم في أفريقية وبسطوا هيمنتهم على العدوة المغربية، ومدّوا أبصارهم صوب الأندلس رجاء أن يحققوا سيطرتهم الكاملة على الغرب الإسلامي بأكمله، وأعلنوا أنهم هم الخلفاء الشرعيون في العالم الإسلامي. عندئذ؛ كان لزاما على الأمير عبدالرحمن بن محمد التصدي لهذا الخطر الجديد حتى يستكمل نجاحاته التي أحرزها في إخماد الأخطار المحلية، فلم يَدَعْ وسيلة عسكرية أو سياسية إلا وتذرع بها لمقاومة الفاطميين، وحين رأى في لبوس الخلافة ما يُعزّز توجهاته تلك، لم يتردد في التلبُّس برداء الخلافة وإعلان

نفسه خليفة، واتخاذ لقب خليفي هو «الناصر لدين الله»، وذلك في مستهل ذي الحجة من العام 316هـ مدفوعا في ذلك بعدة مُعطيات، منها: ضعف الخلفاء العباسيين ببغداد، وتقليد الخلافة العباسية لصبيٍّ لم يبلغ الحلم، وهو المقتدر بالله (295 ـ 320هـ/ 908 ـ 932م)[31]، فضلا على إقدام الفاطميين على التسمّي بلقب الخلافة، وكون أمويي الأندلس أحق من كل من العباسيين والفاطميين بلقب الخلافة؛ لأنهم أحفاد خلفاء بني أمية بالشام، ونصّ الناصر لدين الله عبدالرحمن بن محمد، صراحة، على ذلك في المرسوم الذي أصدره بهذه المناسبة؛ إذ جاء فيه: «... وقد رأينا أن تكون الدعوة لنا بأمير المؤمنين، وخروج الكتب عنا وورودها علينا بذلك؛ إذ كل مدعو بهذا الاسم غيرنا منتحل له ودخيل فيه ومتسم بما لا يستحقه منه، وعلمنا أن التمادي على ترك الواجب لنا من ذلك حق أضعناه واسم ثابت أسقطناه...»[32]. ولعل مما شجعه أيضا على هذا الإجراء هو التغير النوعي في شرائح المجتمع الأندلسي وقتئذ؛ إذ صار مجتمعا بأغلبية مسلمة[33].

ويتصل بمفهوم الشرعية؛ الإعلان المتكرر من قِبل أمويي الأندلس عن الاستعداد لغزو المشرق الإسلامي واسترداد بلاد الشام من أيدي العباسيين، وقد أفصح عبدالرحمن الداخل عن نيّته هذه سنة (163هـ/ 779م)، عقب إخماده إحدى الحركات المُعارضة لحكمه تحت شعار العباسيين[34]. ومن الواضح أن هذا المشروع أكبر من إمكانات الإمارة الأموية الناشئة، والداخل نفسه يُدرك ذلك جيدا، لكنه أراد ـ على ما يبدو ـ توجيه رسالة إلى الرأي العام بأنه صاحب حق شرعي في الخلافة، اغتصبه العباسيون من أسلافه الأمويين في الشام. على أن هذا الإعلان الدعائي في غزو المشرق لم يفقد وظيفته السياسية؛ فقد ظل صداه يتجاوب في قصور أمويي الأندلس مُدة من الزمن، فقد أشار «ابن حيان»[35] إلى قصيدة أنشدها شاعر من موالي بني أمية وافد من الشام، بين يدي أمير الأندلس عبدالرحمن (الأوسط) بن الحكم (206 ـ 238هـ/ 821ـ 852م)، حرّضه فيها على غزو بني هاشم المُخرجين لهم عن المشرق ـ أي العباسيين ـ وأغراه بطلب الثأر منهم، فقال:

عجبا لنومك عن طِلاب الثأر أم هل نسيت مصارع الأبرار؟!

وفيها يقول:

واعلم بأنك لو بدت لك رايةٌ دَلفَـت إليك قبائـل الأمصار

ثم تكررت الفكرة ذاتها زمن الناصر لدين الله عبدالرحمن بن محمد (300 ـ 350هـ/ 912 ـ 961م)؛ إذ أعلن عزمه على المسير إلى المشرق وتخليص الأماكن المقدسة من أيدي العباسيين الذين عجزوا عن تأمين حماية الحاج حين هاجمهم القرامطة سنة (317هـ/ 929م)، وقد شرع في الإعداد لهذا المشروع وأمر بالاستعداد «لميقات معلوم ووقت محدد»[36]، والاستكثار من الأسلحة والمراكب، بل وحدّد مرافئ العبور من الأندلس والمغرب، وهي: سبتة[37]، ووهران[38]. لقد كان

الأمر برُمّتِه مجرد مناورة عسكرية هدفها استعراض القوة أمام الفاطميين بالمغرب، والتشهير بالعباسيين لعجزهم عن حماية الأماكن المقدسة.

ثم تتكرر الفكرة مرة ثالثة مع المنصور بن أبي عامر (367 ـ 392هـ/ 977 ـ 1001م) حاجب الخليفة الأموي هشام المؤيد بن الحكم المستنصر؛ إذ عبّر عن أمنيته تلك بأبيات من الشعر تناقلها الناس وأذاعوها، وجاء فيها(39):

مَنعَ العينَ أن تذوقَ المَناما … حُبُها أن ترى الصفا والمقاما
لي ديونٌ بالشرقِ عند أناسٍ … قد أحلّوا بالمشعرين الحراما
إن قضوها نالوا الأماني … وإلا جعلوا دونَها رِقابا وهَاما
عن قريبٍ ترى خيولَ هشام … يبلغُ النيلَ خطوها والشآما

ويجيء اتخاذ الأمويين لقب «الشرفاء» تعزيزا لشرعيتهم التاريخية من خلال العودة إلى قريش، حيث ظهر «ديوان قريش» في عصر الخليفة الناصر لدين الله(40)، واتخذ عدد من الأمويين لقب القرشي في أنسابهم، مثل القاضي إبراهيم بن العباس القرشي(41). كما ظهر مسمى «نقيب قريش» للدلالة على الأمويين في الأندلس خلال عصر الطوائف(42).

ومن «القُرشية» إلى «الشرافة» التي لوحظ استعمال الأمويين لها، ربما بالتزامن مع الإلحاح على النسب القرشي في الانتماء. ولعل هذا جرى بعد ظهور الأدارسة في المغرب الأقصى سنة 172هـ/ 788م. قال ابن سعيد: «بنو أمية بالأندلس يُعرفون بالشرفاء»(43). وبعد زوال الحكم الأموي عن الأندلس سنة 422هـ/ 1030م اقتصر بنو أمية على لقب القرشي، وصاروا يُعرفون فقط بالقرشيين، فتركوا انتسابهم إلى «الأموية» وكذلك إلى «الشرافة»، وربما كانوا مدفوعين في ذلك بأسباب تتعلق بحوادث وقعت في تاريخهم السياسي(44).

ثانيا: مفهوم الجماعة

يُقصد بمصطلح «الجماعة» تعظيم طاعة ولي أمر المسلمين، ونبذ الخلاف والفُرقة، واعتصام الجميع بحبل الله المتين. وقد جاء في صحيح مسلم: «**مَنْ أَتَاكُمْ وَأَمْرُكُمْ جَمِيعٌ عَلَى رَجُلٍ وَاحِدٍ، يُرِيدُ أَنْ يَشُقَّ عَصَاكُمْ، أَوْ يُفَرِّقَ جَمَاعَتَكُمْ، فَاقْتُلُوهُ**»(45). ثم اقترن مصطلح «الجماعة» بـمصطلح «السّنة» واتخذ مدلولا دينيا وسياسيا واحدا ومحددا.

ظهر مصطلح «الجماعة» بعد التفاف جماعة المسلمين حول معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه سنة 41هـ/ 661م؛ إذ سُمّي ذلك العام بعام الجماعة، ثم تطور المصطلح تاريخيا بعد أن تبلورت مضامينه الفكرية وأُعيد استخدامه بمُسمّى «أهل السُنّة والجماعة»(46). وهناك آراء

ذهبت إلى أن الأمويين ـ في الشام ـ طوّروا مصطلح الجماعة لمواجهة الثوار المطالبين بالشورى، فهم لم يردّوا ردّا مباشرا على دعاة الشورى، بل واجهوهم بفكرة «وحدة الجماعة»، والتحذير من شقّ عصا الأمة[47]. وهو رأي إن صحّ في جانبه السياسي فقد لا يصحّ في جانبه الفكري؛ إذ هو يتجاوز منطق التطور التاريخي للتيارات الفكرية وقتئذ وتشعّبها وحاجة الأمة ـ وليس فقط الدولة ـ إلى بناء موقف جماعي موحّد لمقارعة تلك التيارات الفكرية الحُجة بالحُجة.

نعم؛ استخدم أمويو الأندلس أيضا مصطلح «الجماعة»، وواجهوا به الثوار في الأندلس! واجهوا به حتى أولئك الداعين إلى الانضواء تحت راية الخلافة العباسية! لكنهم استخدموا مفهوم «الجماعة» بشقيه: السياسي والفكري معا، كما سيرد بيان ذلك أدناه؛ ففي مخاطبته الثوار يدعوهم إلى العودة إلى حبل الجماعة، كتب عبدالرحمن بن معاوية إلى سليمان بن يقظان الأعرابي[48]، والي سرقسطة[49]، وكان قد أعلن عصيانه الإمارة الأموية الناشئة: «أما بعد، فدعني من معاريض المعاذير والتعسف عن جادة الطريق، لتمدُنّ يدا إلى الطاعة والاعتصام بحبل الجماعة أو لألقين بنابها على رضف المعصية نكالا بما قدمت يداك...»[50].

وهنا نتساءل: ألم تكن إمارة بني أمية في الأندلس مُنفصلة عن جماعة المسلمين وعن وحدة دار الإسلام؟ كيف تدعو إلى الجماعة وقد نبذتها؟! نعلم أن عبدالرحمن بن معاوية أظهر ـ في بداية حكمه ـ تمسُكه الشديد بحبل الجماعة، وحرصه البالغ على ألا يبدو بمظهر من يشق عصا الطاعة، لاسيما أن مشروعه السياسي يُعد من أولى الحركات الانفصالية عن جسم الخلافة الإسلامية، ولم يكن الرأي العام الإسلامي وقتئذ ليقبل مثل هذا الوضع السياسي. وكان عبدالرحمن يعلم أن الناس في عصره لا يرَوْن استحقاق لقب الخلافة إلا لمن مَدّ نفوذه على الحرمين الشريفين[51]. بالإضافة إلى عدم جواز تعدد الخلفاء في دار الإسلام[52]، لذا كان من الحصافة بحيث استفاد من تجربة ابن حبيب الفهري في أفريقية (127 ـ 137هـ/ 744 ـ 754م)؛ فلم يجرؤ على إعلان انفصاله عن الخلافة العباسية برغم استبداده بأمور الأندلس؛ إذ أدرك الفارق بين ما تُمثله «الخلافة» من قيمة دينية، وبين «الخلفاء» وما يُمثّلونه من رمزية سياسية مُعيّنة، فرأى ألا يُصادم الناس في مشاعرهم الدينية، وألا يُظهر نفسه بصورة الخارج الذي شق عصا الطاعة، فأبقى على رسوم الخطبة باسم العباسيين والدعاء للخليفة أبي جعفر المنصور (136 ـ 158هـ/ 754 ـ 775م) على المنابر؛ باعتباره الرمز الذي يقف على رأس الهرم السياسي للسلطة في دار الإسلام.

لقد كانت خطبة الجمعة الأولى لـ عبدالرحمن بن معاوية على منبر جامع قرطبة في العاشر من ذي الحجة 138هـ حيث خطب الناس ووعدهم خيرا، وظل يدعو في خطبته باسم العباسيين مدة عامين، وقيل عشرة أشهر، إلى أن قرّر إسقاطها. ويبدو أن الخطبة للعباسيين استمرت لمدة عامين

لكون الذي أشار على عبدالرحمن بقطعها، وهو عبدالملك بن عمر بن مروان[53]، دخل الأندلس سنة 140هـ/ 757م. وما أشار إليه «السيد عبدالعزيز سالم»[54] من أن قطع الدعاء للعباسيين لم يُحدث ردود فعل سريعة لدى المنصور فيه نظر! إذ أورد صاحب كتاب «تاريخ الأندلس»[55] أن المنصور كتب إلى الداخل سنة 142هـ/ 759م مُعترِضا على قطع الخطبة للعباسيين في الأندلس ويدعوه إلى طاعته.

لكن الأمويين في فترة لاحقة أظهروا أن الوجود الإسلامي في الأندلس يُمثل تجسيدا لمفهوم «الجماعة»؛ فأطلقوا مُسمى «قاضي الجماعة» على من يلي خُطة القضاء في العاصمة قرطبة، وإن كنا لا نعلم تحديدا تاريخ إطلاق هذا المسمى الذي نسخ المسمى القديم (قاضي الجند)، والذي كان سائدا في الأندلس خلال عصر الولاة، أي قبل تأسيس الإمارة الأموية فيها[56].

هذا ويُلاحــظ أن مؤرخي الأندلس دأبــوا على إطلاق لقب «إمام الجماعة» على أمير الأندلس الأمــوي، كالذي فعــله المؤرخ «ابن حيـــان» وهو يصــف الأمير عبدالله بن محمد (275 ـ 300هـ/ 888 ـ 912م) بـ «إمام الجماعة»، بينما وصف معارضي حكمه من زعماء الثورات بـ «إمام المجرمين» و«زعيم الفاسقين»[57]. وما هذه «الجماعة» التي أشهرها عميد مؤرخي الأندلس في مُقتبسه حتى صارت من ملامح الفكر التاريخي الأندلسي إلا الوحدة الكبرى لبلاد الأندلس تحت ظل الأمويين، فكل من خرج عنها فهو خارج عن الخط التاريخي السليم[58].

وثمة تجليات أخرى لمفهوم الجماعة في الأندلس نلحظها في تمسُّك أهلها بمذهب فقهي واحد هو مذهب الإمام مالك بن أنس (ت: 179هـ/ 795م)، وعدم سماح السُلطة الأموية بتعدد المذاهب فيها حفاظا على وحدة جماعتها الإسلامية[59]. وهذا الإلحاح المتواصل على فكرة الجماعة الإسلامية في الأندلس يدفعنا إلى التساؤل: هل كان عبدالرحمن الداخل وخلفاؤه من بعده بصدد صياغة مقاربة لفكرة الأمَمية الإسلامية من خلال إجراءاتهم تلك؟

لنَقُلْ إن ما تقدّم هو مفهوم الجماعة في بُعدِها الشرْعي، مراعاة لتسكين الناس وعدم إثارة الرأي العام، لكن الجماعة في بُعدها السياسي والإداري كانت تعني أيضا عند أمويي الأندلس «مركزية الحكم»، وتلك فلسفة متصلة بفلسفة الحكم الأموي في المشرق الذي ناضل من أجل تأكيد حضوره المباشر في المناطق التي امتدت إليها راية الإسلام، وهي فلسفة سياسية تختلف عما انتهجه العباسيون الذين سمحوا في بعض المناطق بقيام دول ذات استقلال فعلي، ولكن داخل مؤسسة الخلافة، كدولة الأغالبة مثلا في أفريقية، وتختلف أيضا عن الأدارسة الذين اقتسموا البلاد بين أبناء الإمام إدريس الثاني (ت: 213هـ/ 828م)[60]. لذا نجد أن عبدالرحمن بن معاوية - منذ أوائل سيطرته على مقاليد الأمور في الأندلس - يعمل على إقصاء الزعامات القبلية وتحطيمها

مجتهدا في إحلال سلطة الدولة محل سلطة القبيلة[61]، وأنفق جهودا متواصلة لإخضاع كل مناطق الأندلس، وقد استنزف معظم سنوات حكمه في هذه المهمة الشاقة، وفي بلد ضعيف الاستجابة للاستقرار المركزي.

ثم يتجلى مفهوم المركزية بصورة أوضح في عصر حفيده الأقصى عبدالرحمن الناصر (300 ـ 350هـ/ 912 ـ 961م) الذي انتقد سياسة جدّه الأمير عبدالله بن محمد (275 ـ 300هـ/ 888 ـ 912م) وأسلوبه في الإدارة، حين صَرف همّته إلى النظر في مسائل جزئية من الحياة اليومية للناس، وتغافل عن التفكير والتدبير في استعادة وحدة البلاد واستنزال الثائرين، فقال يوما لوزرائه: «أعلمتم أن الأمير عبدالله جدي بنزوله للعامة في الحكم للمرأة في غزلها، والحمّال في ثمن ما يحمله، والدلاّل في ثمن ما ينادي عليه، أضاع كبار الأمور ومهماتها والنظر في حروبه ومدارأة المتوثبين عليه حتى اضطرمت جزيرة الأندلس وكادت الدولة ألا يبقى لها رسم. وأي مصلحة في نظر غزل امرأة ينظر فيه أمين سوق الغزل وإضاعة النظر في قطع الطرق وسفك الدماء وتخريب العمران؟!»[62].

بل إنه انتقد أسلوب إمبراطور ألمانيا أوتو الكبير في طريقة حكمه وإدارته بلاده. جاء ذلك في أثناء استقباله رُسل الإمبراطور الألماني سنة 344هـ/ 956م، وبعد أن وقف منهم على طرق نُظم الحكم الإقطاعي السائد في ألمانيا، وما يتمتع به بعض الأمراء المحليين، في ظل هذا النظام من استقلال ذاتي، عندئذ أبدى عدم اقتناعه مُبيّنا أن هذا الأسلوب قد يُسهم في تأجيج الثورات وتوثُب المغامرين من أمراء الإقطاع[63].

ولقد سلك المنصور بن أبي عامر النهج السياسي ذاته للخليفة الناصر لدين الله في تعزيز مركزية الحكم، ومضى بفكرة المركزية إلى منتهاها، فقال في ذلك: «من عدل بالأمر والنهي لذة فقد انتفى من الذكورة»[64]. ولعله شرح سياسته بتعبير آخر مستصحبا فيها حالة ما يُسمى «ثنائية السلطة»، أي سلطة الخليفة وسلطة الحاجب، وهي الحالة السياسية الاستثنائية التي جاءت به إلى سُدّة الحكم، فوصفها بقوله: «إن السلطان الذي تصلح معه الرعية اثنان: إما سلطان قاهر ذو رأي، عارف بما يأتي ويذر، مستبد بنفسه؛ وإما سلطان مثل هذا ـ يعني هشاما المؤيد ـ تُدبّر الدنيا باسمه، ولا يخشى المتفرّغ لحراسة سلطانه غائلة، والمتوسط يهلِك ويُهلِك»[65].

وعلى الرغم من تصدّع مركزية الحكم في الأندلس، خلال القرن الخامس الهجري، وانفراط عقد الجماعة فيها؛ فإن حكام قرطبة الجهاورة[66] ظلوا مستمسكين بهذا اللقب الذي فقد مضمونه المركزي وبقيت رمزيته السياسية والشرعية، فكان أبو الحزم جهور يُسمي نفسه «أمين الجماعة»[67]، وقيل: «شيخ الجماعة»[68]. وقد بدا لأول وهلة أنه أراد بهذه الألقاب تأسيس حُكم

تُدبّره الجماعة من أهل الحل والعقد في قرطبة، وتلك فكرة تختلف عن فكرة الجماعة التي روّج لها عبدالرحمن بن معاوية وخلفاؤه. لكن الأمور اتجهت بالجهاورة فيما بعد إلى تأسيس الحكم الوراثي الصرف.

الخاتمة

لقد جرى بناء الإمارة الأموية في الأندلس على أسس واضحة متينة من الفكر السياسي، لاسيما ما يتعلق منها بمفهوميْ: الشرعيّة، والجَمَاعة.

فمفهوم «شرعيّة الحُكْم الأموي»، بتجلياته السياسية والتاريخية، كان لايزال فاعلا، وحيويا، ومؤثرا في أرجاء العالم الإسلامي أوائل حكم الخلافة العباسية. وقد أدرك هذا عبدالرحمن «الداخل» بن معاوية، وشَعَرَ به شُعورا قويا، وأدركه أيضا زعماء القبائل العربية في الأندلس وأفصحوا عنه. وهذا يعني أن الشرعية التاريخية في الحكم لا تضمحل مباشرة باضمحلال الدولة، فشرعية الأمويين لم تسقط بالتزامن مع سقوط دولتهم، وإنما بقيَـتْ جذوتُها في النفوس لم تطفأ حتى تناولها عبدالرحمن بن معاوية بيمينه فنفخ فيها وأعاد توهجها. ومن الواضح أنه تحرك في الوقت المناسب لاستئناف المجد السياسي الغابر لأسرته الأموية، فلو كان قد تأخر عن مشروعه السياسي عدة سنوات حتى ينشأ جيل لاحق إثر جيل سابق لتنوُسِيتْ شرعية الأمويين في الحُكم، ومن ثم فلن يستطيع ـ لا هو ولا غيره من الأمويين ـ تحقيق هذا الإنجاز. وعليه؛ فإن هذه «الشرعية» التي عوّل عليها عبدالرحمن الداخل كانت هي حجر الأساس في بناء مشروعه السياسي، وكانت هي أيضا صمّام الأمان لدولته التي استطالت إلى ما يُقارب ثلاثة قرون. فلا عجب أن اعتنى أمويو الأندلس بشرعيّتهم هذه، كابرا عن كابر. فعزّزوها وروّجوا لها بالمؤلفات حينا، وبالأساطير حينا آخر.

أما مفهوم «الجمَاعة» فقد رأى فيه أمويو الأندلس إرثا عائليا بالدرجة الأولى، نظرا إلى ارتباطه التاريخي بظهور الدولة الأموية في الشام، فأشهروه في الأندلس وأذاعوه باعتباره الوجه الآخر المُتمّم لشرعيّتهم في الحُكم، ومضوا به في اتجاه سياسي وفكري يقوم على دعامتين في الأندلس، هما: الحُكم الأموي والمذهب المالكي، وكل من حاد عنهما فقد خرج عن الجماعة.

وأحسبُ أن هذين المفهومَيْن من مفاهيم الفكر السياسي لـ أمويي الأندلس (أعني: الشرعيّة والجمَاعة)؛ كان لهما أثر بعيد في تهيئة الرأي العام الإسلامي ـ والأندلسي منه على الخصوص ـ لقبول فكرة تحويل الأندلس إلى «دولة خلافة» منذ أوائل القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وحتى انهيارها في النصف الأول من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي.

الهوامش

1 ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله القضاعي، الحُلة السيراء، تحقيق: حسين مؤنس، ط1، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1963م، ج2، ص35. أما أخوال عبدالرحمن بن معاوية فهم بربر من قبيلة نفزة؛ انظر: مجهول المؤلف، أخبار مجموعة في فتح الأندلس وذكر أمرائها - رحمهم الله - والحروب الواقعة بها بينهم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، القاهرة - بيروت: دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، 1401هـ/ 1981م، ص56 و57.

2 ابن عذاري، أبو العباس أحمد، البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: جورج كولان وليفي بروفنسال، ط2، بيروت، دار الثقافة، 1400هـ/ 1980م، ج1، ص53 و54.

3 لمزيد من الاطلاع على تشكيلات الاستقرار العربي في الأندلس خلال تلك الفترة، انظر: عبدالواحد ذنون طه، الفتح والاستقرار العربي الإسلامي في شمال أفريقيا والأندلس، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م، ص211 فما بعدها.

4 بلج بن بشر بن عياض القشيري، قائدٌ عسكري بعثه الخليفة هشام بن عبدالملك في جيش عمّه كلثوم بن عياض القشيري لإخماد ثورة البربر في المغرب الأقصى، في عشرينيات القرن الثاني الهجري، وعيّنه الخليفة هشام نائبا لعمّه كلثوم في قيادة الجيش، تولى القيادة بعد قتل عمّه، وانسحب بفلول الجيش إلى طنجة واعتصم بها من جموع البربر الثائرين، ومنها عبَر بمن معه من الجنود الشاميين إلى الأندلس، بعد مكاتبات ومفاوضات مع واليها آنذاك عبدالملك بن قَطَن الفهري، وانتهى به الأمر إلى الظفر بولاية الأندلس؛ انظر: ابن القوطية، أبو بكر محمد بن عمر، تاريخ افتتاح الأندلس، تحقيق: عبدالله أنيس الطباع، بيروت، دار النشر للجامعيين، 1957م، ص40 ـ 42.

5 المقري، أبو العباس أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1388هـ/ 1968م، ج3، ص29.

6 ابن القوطية، تاريخ افتتاح الأندلس، ص85.

7 المقري، نفح الطيب، ج3، ص30.

8 أبو جوشن الصُمَيل بن حاتم بن شَمِر بن ذي الجوشن الكلابي الضبابي، اشتُهر بالشجاعة والجود، كان جده من وجهاء العرب بالكوفة، وانتقل منها إلى الشام، دخل الأندلس في طالعة بلج بن بشر القشيري، مات الصميل في سجن عبدالرحمن بن معاوية سنة 142هـ؛ انظر: ابن الأبار، الحُلة السيراء، ج1، ص67 و68.

9 مجهول المؤلف، أخبار مجموعة، ص70.

10 مسلمة بن عبدالملك بن مروان، أميرٌ قائد من بني أمية، ولي حصار القسطنطينية في خلافة سليمان بن عبدالملك، ثم ولي العراق وأرمينية في خلافة أخيه يزيد بن عبدالملك، مات سنة 120هـ؛ مصعب الزبيري، نسب قريش، نشره ليفي بروفنسال، ط3، القاهرة، دار المعارف، د. ت. ص165، 202.

11 مجهول المؤلف، أخبار مجموعة، ص53 و54.

12 ابن عذاري، أبو العباس أحمد، البيان المُغرب، ج2، ص41.

13 عبدالرحمن بن حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع الفهري، سار إلى الأندلس مع بلج بن بشر وحاول نيْل إمارتها فلم يُفلح، فعاد إلى أفريقية وتمكن - بمساعدة أنصاره بها - من انتزاع الولاية من حنظلة بن صفوان الكلبي، واستقل ابن حبيب بإمارتها عشر سنين وسبعة أشهر؛ انظر: ابن عذاري، البيان المُغرب، ج1، ص60.

14 المقري، نفح الطيب، ج3، ص28 و29.

15 ابن عذاري، البيان المُغرب، ج2، ص41.

16 الوليد بن هشام، من ولد المغيرة بن عبدالرحمن الداخل، خرج من الأندلس فقيرا، ووصل برقة برَكوَة لا يملك سواها فعُرف بأبي ركوة، وأظهر الزهد، واشتغل بتعليم الصبيان وتلقينهم القرآن. ثم دعا لنفسه وانضمت إليه جموع من العرب الساخطين على الفاطميين؛ فحاصروا معه مدينة برقة حتى افتتحها، وخطبوا له فيها بالخلافة وذلك في رجب من سنة 397هـ؛ المقري، نفح الطيب، ج2، ص658 و659.

17 أبو طالب المرواني، عبدالجبار بن عبدالله، عيون الإمامة ونواظر السياسة، تحقيق: بشار عواد معروف وصلاح محمد جرار، ط1، تونس، دار الغرب الإسلامي، 1431هـ/ 2010م، ص36.

18 برْقة: مدينة قديمة تقع في منتصف المسافة بين الإسكندرية وأفريقية (تونس)، تبعد عن البحر مسافة ستة أميال، وتُعد أولى محطات بلاد المغرب للقادمين من مصر. ارتبطت مع الإسكندرية وسائر بلاد مصر بنشاط تجاري بحري وبري، وتمتاز بكثرة آثارها القديمة، انظر: ابن عبدالمنعم الحميري، محمد بن عبدالمنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م، ص91.

19 الحِدْثان: هو نوعٌ من التنجيم يزعم التشوف إلى عواقب الأمور وعلم ما يحدث من حياة وموت وخير وشر، أو مُلك يرتقبونه، أو دولة يُحدّثون أنفسهم بها؛ ابن خلدون، ولي الدين عبدالرحمن بن محمد، المُقدمة، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، د.ت. ص330.

20 يبدو أن بني قُرّة كانت لهم سطوة في منطقة برقة خلال القرن الرابع الهجري، ولم تكن حركتهم مع أبي ركوة إلا صفحة من صفحات نضالهم ضد الفاطميين وولاتهم في أفريقية؛ ففي القرن الرابع الهجري ثار بنو قُرّة في برقة بزعامة أندلسي موالي للأمويين اسمه «يحيى بن تُمارة اللخمي»، ثم تجددت انتفاضتهم في القرن الخامس الهجري؛ إذ نهض إليهم أمويٌ اسمه «أحمد بن لؤي بن أحمد بن حمزة»، وهمّوا بتقديمه فدسّ عليه «المُعز بن باديس» صاحب القيروان، فسقاه السم؛ ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، جمهرة أنساب العرب، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط5، القاهرة، دار المعارف، د. ت. ص96، 424.

21 المقري، نفح الطيب، ج2، ص658 و659.

22 أحمد بدر، دراسات في تاريخ الأندلس وحضارتها من الفتح حتى الخلافة، ط2، دمشق، 1972م، ج1، ص67 و68.

23 المقري، نفح الطيب، ج2، ص658 و659.

24 ابن عبدالملك المراكشي، أبو عبدالله محمد بن محمد، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس ومحمد بن شريفة وبشار عواد معروف، ط1، تونس، دار الغرب الإسلامي، 2012م، ج5، ص42.

25 المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، التنبيه والإشراف، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1981م، ص307.

26 طبرية، في غور الأردن من الشام، تُطل على البحيرة المعروفة باسمها «بحيرة طبرية»، ويطل عليها جبل الطور؛ انظر: ياقوت، شهاب الدين أبو عبدالله الحموي، معجم البلدان، بيروت، دار صادر، د. ت. ج4، ص17.

27 الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار التراث، د. ت. ج7، ص314.

28 المسعودي، التنبيه، ص307.

29 أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم القرشي الأموي المرواني، الكاتب الأصبهاني، صاحب كتاب «الأغاني»، جدّه مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، وهو أصبهاني الأصل بغدادي المنشأ، كان عالما بأيام الناس والأنساب والسير والأدب والشعر؛ انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، د. ت. ج3، ص307.

30 ابن خرداذبة، أبو القاسم عبيدالله بن عبدالله، المسالك والممالك، ط1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1408هـ/ 1988م، ص83، هذا إلى جانب ألقابه الأخرى: الأمير، الإمام. أما «ابن حزم» فقال: «... رأيتُ شعرا لـ أبي المخشي عاصم بن زيد التميمي يخاطب فيه عبدالرحمن بن معاوية بإمرة المؤمنين»، انظر: ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، نقط العروس في تواريخ الخلفاء .. رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق: إحسان عباس، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007م، المجلد الأول، ج2، ص48.

31 مجهول المؤلف، تاريخ بلاد الأندلس، تحقيق: عبدالقادر بو باية، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 2009م، ص204.

32 ابن حيان، المقتبس، ج5، ص305 و306، ابن عذاري، البيان المغرب، ج2، ص212.

33 Thomas Glick , Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages , (princeton: princeton university press , 1979) , p. 41

34 ابن الأثير، أبو الحسن علي بن محمد، الكامل في التاريخ، بيروت، دار الفكر، 1398هـ/ 1978م، ج5، ص63 و64، المقري، نفح الطيب، ج3، ص54.

35 ابن حيان، أبو مروان حيان بن خلف، المقتبس، تحقيق: محمود علي مكي، ط1، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1424هـ/ 2003م، السفر الثاني، ص268.

36 ابن حيان، المقتبس، ج5، ص305 و306.

37 سبتة :Cueta مدينة مغربية تشرف على مضيق جبل طارق، وتقابل الجزيرة الخضراء في الأندلس؛ ابن عبدالمنعم الحميري، الروض المعطار، ص303.

38 وهران: من مدن المغرب الأوسط، أُنشئت سنة 290هـ على ساحل البحر المتوسط، وتمتاز بكثرة المياه والبساتين والثمار؛ الحميري، الروض المعطار، ص612.

39 ابن عذاري، البيان المغرب، ج2، ص275.

40 ابن الفرضي، أبو الوليد عبدالله بن محمد، تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1403هـ/ 1983م، ج2، ص806 ـ 809.

41 إبراهيم بن العباس بن عيسى بن الوليد بن عبدالملك بن مروان، ولي القضاء في قرطبة سنة 223هـ انظر: الخشني، محمد بن حارث، قضاة قرطبة، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص51.

42 عياض، أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق: أحمد بكير محمود، بيروت ـ طرابلس، دار مكتبة الحياة ودار مكتبة الفكر، 1387هـ/ 1967م، المجلد الثاني، ص742.

43 ابن سعيد، علي بن موسى، المُغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1964م، ج1، ص187.

44 المقري، نفح الطيب، ج1، ص290.

45 مُسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، 1427هـ/ 2006م، كتاب الإمارة، الحديث الرقم 1852، المجلد الأول، ص899.

46 عبدالجواد ياسين، السلطة في الإسلام، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008م، ص74.

47 رضوان السيد، الأمة والجماعة والسُلطة .. دراسات في الفكر السياسي العربي الإسلامي، ط5، بيروت، جداول، 2011م، ص140.

48 سليمان بن يقظان الأعرابي الكلبي، اشترك مع الحسين بن يحيى الأنصاري في ثورته بسرقسطة سنة 157هـ ضد عبدالرحمن الداخل، ونجح في صد هجوم الجيش الذي أرسله الداخل لمنازلته، وأسر قائده. عقد حلفا بينه وبين شارلمان ووعده بتسليمه سرقسطة، لكن شريكه في التمرد الحسين الأنصاري قتله في يوم جمعة في المسجد الجامع، انظر: مجهول المؤلف، أخبار مجموعة، ص102 و103، المقري، نفح الطيب، ج3، ص48.

49 سرقسطة :Saragosse تقع في شمال شرق الأندلس، وهي عاصمة الثغر الأعلى في العصر الأموي، تمتاز بكثرة بساتينها، وتعرف بالبيضاء؛ انظر: الحميري، الروض، ص317.

50 ابن عذاري، البيان المُغرب، ج2، ص58.

51 المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، دار المعرفة، د. ت. ج1، ص78، ابن خلدون، ولي الدين عبدالرحمن بن محمد، المقدمة، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، د. ت. ص190، ولقد أشار «ابن حزم» في رسالته «نقط العروس» إلى أنه رأى شعرا لـ أبي المخشي التميمي خاطب فيه عبدالرحمن الداخل بإمرة المؤمنين.

52 الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، الأحكام السلطانية والولايات الدينية، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1405هـ/ 1985م، ص9.

53 أبو مروان عبدالملك بن عمر بن مروان بن الحكم، قدِم من مصر على عبدالرحمن الداخل في الأندلس سنة 140هـ فولاّه إشبيلية. شارك في إخماد حركات التمرد ضد عبدالرحمن الداخل في الأندلس؛ انظر: ابن الأبار، الحلة السيراء، ج1، ص56 وما بعدها.

54 السيد عبدالعزيز سالم «حول اتخاذ السواد ورفع الألوية والأعلام السوداء في المغرب والأندلس»، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1411هـ/ 1991، القسم الأول، ص420.

55 مجهول المؤلف، تاريخ الأندلس، تحقيق: عبدالقادر بو باية، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1430هـ/ 2009م، ص165.

56 الخشني، قضاة قرطبة، ص14؛ النباهي المالقي، أبو الحسن بن عبدالله، المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت. ص21.

57 ابن حيان، أبو مروان حيان بن خلف، المقتبس في تاريخ رجال الأندلس، تحقيق: ملتشور أنطونيه، باريس، بولس كتنر الكتبي، 1937م، القسم الثالث، ص127.

58 إحسان عباس، ابن حيان الأندلسي مؤرخ الجماعة .. دراسات في الأدب الأندلسي، ليبيا ـ تونس، الدار العربية للكتاب، 1396هـ/ 1976م، ص225.

59 المقدسي، أبو عبدالله محمد بن أحمد، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1408هـ/ 1987م، ص195 و196.

60 إسماعيل العربي، دولة الأدارسة ملوك تلمسان وفاس وقرطبة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، د. ت. ص123 وما بعدها.

61 نجدت خماش، الإدارة في الأندلس في عهد عبدالرحمن الداخل .. دراسات في التاريخ الإسلامي، ط1، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1994م، ص103.

62 ابن سعيد، المغرب، ج1، ص185.

63 محمد عبدالله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1408هـ/ 1988م، العصر الأول، العصر الأول، القسم الثاني، ص458؛ رينهارت دوزي، المسلمون في الأندلس، ترجمة: حسن حبشي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ج2، ص37.

64 ابن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن عبدالله، أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق: سيد كسروي حسن، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1424هـ/ 2003م، ج2، ص71.

65 ابن سعيد، المغرب، ج1، ص195 و196.

66 قامت دولة بني جهور في قرطبة على يد الوزير أبي الحزم جهور بن محمد بن جهور، وذلك بعد انهيار الدولة الأموية في الأندلس. ينتمي الجهاورة إلى بيت من أعرق بيوتات الموالي الأموية في الأندلس، واستمروا في الحكم من 422 - 462هـ انظر: محمد عبدالله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الثاني .. دول الطوائف، ص20 و21.

67 ابن عذاري، البيان المُغرب، ج3، ص186.

68 عنان، دولة الإسلام، العصر الثاني، ص21.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

● **ابن الأبار،** أبو عبدالله محمد بن عبدالله القضاعي:

– الحُلة السيراء، تحقيق: حسين مؤنس، ط1، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1963م.

● **ابن الأثير،** أبو الحسن علي بن محمد:

– الكامل في التاريخ، بيروت، دار الفكر، 1398هـ/ 1978م.

● **ابن حزم،** أبو محمد علي بن أحمد:

– جمهرة أنساب العرب، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط5، القاهرة، دار المعارف، د. ت.

– نقط العروس في تواريخ الخلفاء، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق: إحسان عباس، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007م.

الحميري، محمد بن عبدالمنعم:

– الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م.

● **ابن حيان،** أبو مروان حيان بن خلف:

– المقتبس في تاريخ رجال الأندلس، تحقيق: ملتشور أنطونيه، باريس، بولس كتنر الكتبي، 1937م، القسم الثالث.

– المقتبس، تحقيق: محمود علي مكي، ط1، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1424هـ/ 2003م.

● **ابن خرداذبة،** أبو القاسم عبيدالله بن عبدالله:

– المسالك والممالك، ط1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1408هـ/ 1988م.

الخشني، محمد بن حارث:

– قضاة قرطبة، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م.

● **ابن الخطيب،** أبو عبدالله محمد بن عبدالله:

– أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق: سيد كسروي حسن، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1424هـ/ 2003م.

- **ابن خلدون، ولي الدين عبدالرحمن بن محمد:**
- **المقدمة**، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، د. ت.
- **ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر:**

– وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، د. ت.

- **ابن سعيد، علي بن موسى:**

– المُغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1964م.

- **أبو طالب المرواني، عبدالجبار بن عبدالله:**

– عيون الإمامة ونواظر السياسة، تحقيق: بشار عواد معروف وصلاح محمد جرار، ط1، تونس، دار الغرب الإسلامي، 1431هـ/ 2010م.

- **الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير:**

– تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار التراث، د. ت.

ابن عبدالملك المراكشي، أبو عبدالله محمد بن محمد:

– الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس ومحمد بن شريفة وبشار عواد معروف، ط1، تونس، دار الغرب الإسلامي، 2012م.

- **ابن عذاري، أبو العباس أحمد:**

– البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: جورج كولان وليفي بروفنسال، ط2، بيروت، دار الثقافة، 1400هـ/ 1980م.

- **عياض، أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي:**

– ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق: أحمد بكير محمود، بيروت ـ طرابلس، دار مكتبة الحياة ودار مكتبة الفكر، 1387هـ/ 1967م.

- **ابن الفرضي، أبو الوليد عبدالله بن محمد:**

– تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1403هـ/ 1983م.

ابن القوطية، أبو بكر محمد بن عمر:

– تاريخ افتتاح الأندلس، تحقيق: عبدالله أنيس الطباع، بيروت، دار النشر للجامعيين، 1957م.

- **الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد:**

– الأحكام السلطانية والولايات الدينية، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1405هـ/ 1985م.

● **مجهول المؤلف:**

– أخبار مجموعة في فتح الأندلس وذكر أمرائها - رحمهم الله - والحروب الواقعة بها بينهم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، القاهرة – بيروت، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، 1401هـ/ 1981م.

● **مجهول المؤلف:**

تاريخ بلاد الأندلس، تحقيق: عبدالقادر بو باية، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1430هـ/ 2009م.

● **المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين:**

– التنبيه والإشراف، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1981م.

– مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، دار المعرفة، د. ت.

● **مُسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج:**

– صحيح مسلم، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، 1427هـ/ 2006م.

المقدسي، أبو عبدالله محمد بن أحمد:

– أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1408هـ/ 1987م.

● **المقري، أبو العباس أحمد بن محمد:**

– نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1388هـ/ 1968م.

● **مصعب الزبيري:**

– نسب قريش، نشره ليفي بروفنسال، ط3، القاهرة، دار المعارف، د .ت.

النباهي المالقي، أبو الحسن بن عبدالله:

– المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.

● **ياقوت، شهاب الدين أبو عبدالله الحموي:**

– معجم البلدان، بيروت، دار صادر، د. ت.

ثانيا: المراجع

● أحمد بدر، دراسات في تاريخ الأندلس وحضارتها .. من الفتح حتى الخلافة، ط2، دمشق، 1972م.

● إحسان عباس، ابن حيان الأندلسي مؤرخ الجماعة .. دراسات في الأدب الأندلسي، ليبيا ـ تونس، الدار العربية للكتاب، 1396هـ/ 1976م.

● إسماعيل العربي، دولة الأدارسة .. ملوك تلمسان وفاس وقرطبة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، د. ت.

● رضوان السيد، الأمة والجماعة والسُلطة .. دراسات في الفكر السياسي العربي الإسلامي، ط5، بيروت، جداول، 2011م.

● رينهارت دوزي، المسلمون في الأندلس، ترجمة: حسن حبشي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م.

● السيد عبدالعزيز سالم «حول اتخاذ السواد ورفع الألوية والأعلام السوداء في المغرب والأندلس»، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1411هـ/ 1991.

● عبدالجواد ياسين، السلطة في الإسلام، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008م.

● عبدالواحد ذنون طه، الفتح والاستقرار العربي الإسلامي في شمال أفريقيا والأندلس، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م.

● محمد عبدالله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1408هـ/ 1988م، العصر الأول، العصر الأول، القسم الثاني.

● نجدت خماش، الإدارة في الأندلس في عهد عبدالرحمن الداخل .. دراسات في التاريخ الإسلامي، ط1، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1994.

ثالثا: دراسات أجنبية

● **Thomas Glick ,** Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages , (princeton: princeton university press , 1979) , p. 41.

دور الفكرة الدينية في تحريك فاعلية الإنسان

نحو البناء الحضاري في فكر مالك بن نبي ..
قراءة في الإمكانات الدافعة والعقبات المانعة

د. عبداللطيف بوعبدلاوي *

يلامس سؤال «الفاعلية»، في فكر مالك بن نبي، صلبَ مشروعه الفكري؛ فقد كان مدفوعا بهاجس البحث عن المحركات الفكرية والتربوية والثقافية التي يمكن أن تسهم في تحرير الشخصية المسلمة من قيودها وأغلالها التي بقيت ترسف فيها دهورا متطاولة من الزمن، وقعدت بها عن المشاركة في ركب صنع الحضارة.

وقد فتح فكره على كل المصادر التي يمكن أن تشعل فتيل الفاعلية في شخصية المسلم، فتبعث فيها الوهج والألق، وتدمجها في موكب الحضارة الإنسانية لتكون من صنّاعها؛ فبحث عن هذه المصادر في التراث الديني، وتحديدا في النصوص المؤسِّسة (القرآن والحديث)، كما بحث عنها في الكسب الحضاري الإنساني بمختلف فروعه وروافده. وقد ساعده على ذلك تنوّع مصادر ثقافته، واتّساع أفقه الفكري، فهو - رحمه الله - قد ألمّ بجزء من الثقافة الإسلامية واطّلع على جوانب منها خلال دراسته الأولى بالجزائر، واطّلاعه على فكر رواد الثقافة الإسلامية ببلده، مثل الشيخ ابن باديس والشيخ العقبي وغيرهما[1]، كما أنّه استفاد كثيرا من سفره إلى فرنسا لإتمام دراسته بها وتخصصه في «الهندسة الكهربائية»، إلى جانب اطلاعه على مختلف روافد الثقافة الفرنسية وتعبيراتها. ويظهر أثر هذا التعدّد - في المشارب الثقافية التي كوّنت شخصيته - جليًا في مؤلفاته التي يتجاور فيها بيان النص الديني، ومعطى الكسب الإنساني، جنبا إلى جنب، في سياق فكري واحد، يروم إخراج إنسان العالم العربي والإسلامي من حالة الركود والسلبية واللافاعلية، ووضعه على سكّة المبادرة والإيجابية والفاعلية.

* أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الشرق - المملكة المغربية.

إن مالك بن نبي - وهو يبحث موضوع «الفاعلية»، وينقّب في جذوره الفكرية والثقافية، ويحاول تأسيس دعائمه في المجتمع الإسلامي الحديث - كان يجسّد نموذج المثقّف المنخرط بصدق وقوّة في واقع أمته وراهنها، المهموم بمشكلاتها الحضارية، الحزين على واقعها البائس، المتطلع إلى مستقبلها المأمول. وقد جعل همّه الأول في كتاباته ومحاضراته ونقاشاته، أن يرسم الخطوط الحضارية التي يتعيّن على الأمة أن تترسّمها وتسير على هديها، لتخرج من حالة التيه الحضاري التي تقبع فيها.

ومن أبرز هذه الخطوط الحضارية التي رسمها خطّ «الفاعلية»، وقد كان لافتا أنّ ابن نبيّ يركّز كثيرا - في حديثه عن استعادة الفاعلية في شخصية المسلم - على دور الفكرة الدينية في إحداث التغيير الثقافي والحضاري المطلوب، انطلاقا مما تملكه هذه الفكرة من إمكانات الفعل والتأثير في الشخصية الإنسانية، بالنظر إلى صبغتها المرجعية، وإلى ما تختزنه نصوصها المؤسِّسة من قوة توجيهية، وانطلاقا كذلك من التجربة التاريخية التي يرى أنها أثبتت أن الفكرة الإسلامية هي التي حركّت الطاقة الإنسانية في جزيرة العرب، وأخرجت إنسان هذه البقعة الجغرافية من حالة السكون والخمول الحضاري، وأحدثت فيه «التوتّر» المطلوب لإحداث النقلة الحضارية النوعية التي تحققت بعد مجيء الإسلام.

غير أنّ ابن نبي يعي جيّدا أنّ الفكرة الدينية في العصور المتأخرة افتقدت صفاءها المرجعي الأوّل، وصارت مشوبة بجملة من الشوائب السلبية، ومكبّلة بمجموعة من القيود الثقافية التي أفرزها الوضع الحضاري المتخلّف الموروث منذ عصر ما بعد الموحّدين، ومن ثم ينبغي أوّلا إزاحة هذه القيود والعوائق الثقافية السلبية من طريق الفكرة الدينية، حتى تستعيد أصالتها ونقاءها المرجعي لتتمكن من أن تفعل فعلها وتقوم بدورها في تحقيق النهوض الحضاري المنشود. وهنا يحضر البعد النقدي جليّا في تناول ابن نبيّ للتراث الإسلامي، وهو نقد منهجي يستهدف طرائق التفكير والسلوك، ويسلّط الضوء على مكامن الخلل في الثقافة الدينية الموروثة.

لقد تناولــت دراســات سابقــة مسألة الفكرة الدينية ودورها في البناء الحضاري عند مالك بن نبي(2)، غير أن ما يميّز هذه الدراسة عن سابقاتها ويعطيها أهمّيتها وخصوصيتها البحثية، وسط الدراسات العلمية التي تناولت فكر ابن نبي، أنها اتّجهت وجهة خاصة في تناول علاقة الفكرة الدينية بقيام الحضارة الإنسانية في المنظور الحضاري لهذا المفكّر؛ فقد تركّز الجهد البحثي من جهة أولى على المقوّمات والإمكانات النفسية والفكرية والمنهجية التي تنطوي عليها الفكرة الدينية في صيغتها المبدئية في المجال الإسلامي، والتي تكفل لها إحداث التغيير الجوهري في النفس الإنسانية، وإيقاد جذوة الفاعلية بين جوانحها، ودفعها إلى الانخراط في مضمار الإنجاز الحضاري. ومن جهة

ثانية، اتّجه البحث إلى رصد العقبات والعوائق التاريخية والثقافية والاجتماعية التي تراكمت في طريق الفكرة الدينية على امتداد التاريخ الإسلامي، فشلّت حركتها ومنعتها من إحداث التغيير المنشود في النفس الإنسانية، وانعكس ذلك على السلوك الحضاري للفرد والمجتمع.

وقد اعتمدت الدراسة - في سبيل تحقيق هدفها العلمي - على المنهج الاستقرائي، حيث قامت بتتبّع مواطن النظرات النقدية لـ ابن نبي في قراءته للتراث الإسلامي ولمسار الحضارة الإسلامية، واستقرأت مختلف المواضع التي لها علاقة بموضوع البحث من كتاباته المختلفة، ثم على المنهج التحليلي من حيث إعمال النظر في هذه النظرات النقدية، وتحليل اتجاهاتها، وتصنيف معطياتها، من أجل تقديمها في نسق منهجي يحدّد الإمكانات الدافعة من ناحية، والعقبات المانعة من ناحية مقابلة.

أولا: أهمية الفكرة الدينية في تحريك الفاعلية الإنسانية

يرد مصطلح «الفاعلية» عند مالك بن نبي بمعنى الحالة النفسية التي يكون معها الإنسان قادرا على التحرّر من داء السلبية والخمول، وأخذ موقعه في معترك الحياة من أجل الإسهام في الفعل التاريخي والإنجاز الحضاري. وتتحقّق «الفاعلية» عن طريق نشاط العناصر الأوّلية للطاقات الاجتماعية، وهي: اليد والقلب والعقل، بإيجاد المسوّغات والدوافع المحرّكة لها، حتى يصير الإنسان في صلب الحياة مشاركا في مناشطها، ومحدّدا لمواقفه من أحداثها، بوصفه صانعا للتاريخ ومحرّكا له[3].

ويرى ابن نبي أن «الفكرة الدينية» هي الأقدر على إيجاد الدوافع المحرّكة للطاقات الاجتماعية ودفعها إلى أقصى مدى من الفاعلية.

ويصرّح باقتناعه الفكري - في عدة مواضع من كتاباته - بأن للفكرة الدينية دورا حاسما في صناعة الحضارة الإنسانية، ويعتبرها المركّب الضروري للحضارة، حيث يحصل بوجودها تركيب العناصر الأساسية لتكوين الحضارة (الإنسان والتراب والوقت).

وقد اتّبع منهجين متكاملين في سبيل تأكيد هذا الاقتناع:

1 - **المنهج التحليلي:** حلّل من خلاله الحضارة إلى عناصرها الأوّلية، وصاغها في شكل معادلة رياضية ذات متغيّرات ثلاثة، هي: الإنسان والتراب والوقت.

2 - **المنهج التركيبي:** حاول أن يتوصّل من خلاله إلى القانون الذي تخضع له الحضارة باعتبارها بناءً، وهو ما أسماه بقانون التفاعل؛ إذ العناصر الأوليّة تبقى خامدة ما لم تتدخل الفكرة المركّبة، لتحدث الشرارة الروحية التي تقوم بوظيفة تحريك العناصر الأوّلية للحضارة، وإدخالها في إطار ديناميكية تاريخية[4].

يبحث ابن نبي توغّل الفكرة الدينية في عمق التاريخ الإنساني، وينظر إليها باعتبارها ظاهرة كونية، وظاهرة تاريخية ملازمة للحضارة الإنسانية منذ وجدت.

فالدين عنده «يبدو ظاهرة كونية تحكم فكر الإنسان وحضارته، كما تحكم الجاذبية المادة...»(5). فهو قانون من القوانين التي فطرت عليها النفس البشرية. وهذا التوجّه الفطري لدى الإنسان، نحو التديّن، جعل الفكرة الدينية حاضرة في الحياة الإنسانية منذ فجر تاريخها، فصارت بذلك ظاهرة تاريخية لا تنفك عن الحضارة الإنسانية في مختلف مراحلها.

يقول الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (Henri Bergson): «لقد وُجِدت وتُوجَد جماعات إنسانية من غير علوم وفنون وفلسفات، ولكن لم تُوجَد قطّ جماعة بغير ديانة»(6).

وقد رجع ابن نبي إلى الدرس التاريخي ليسجّل أن الشواهد التاريخية قائمة - منذ القدم - على دور الدين في قيام الحضارات الإنسانية «فكلّما أوغل المرء في الماضي التاريخي في الأحقاب الزاهرة لحضارته، أو في المراحل البدائية لتطوره الاجتماعي وجد سطورا من الفكرة الدينية، ولقد أظهر علم الآثار دائما - من بين الأطلال التي كشف عنها - بقايا آثار خصّصها الإنسان القديم لشعائره الدينية، أيّا كانت تلك الشعائر»(7).

وخلص بعد دراسته الحضارتين الإسلامية والغربية إلى أن كلتا الحضارتين تنطلقان من الفكرة الدينية، وقد استعان في التوصّل إلى هذا الاستنتاج - فيما يتعلق بالحضارة الغربية - بأعمال بعض كبار المؤرخين، أمثال توينبي (Toynbee)، وماسيس (H .MASSIS)، الذين تدلّ كتاباتهم عن الحضارة الغربية على أثر الفكرة المسيحية في تكوينها(8).

غير أن ابن بني لا يقصر دور الدين في صنع الحضارة على هاتين الحضارتين وحدهما، بل يرى ذلك قانونا دافعا لمختلف الحضارات الإنسانية، مثل الديانة البوذية في الحضارة البوذية، والبرهمية في الحضارة البرهمية... وغيرها، فهي كلها تحمل في بذور نشأتها حضورا قويّا ومحرّكا للفكرة الدينية أيّا كان شكلها وتوجّهها، وابن نبي - هنا - يقدم مفهوما واسعا للدين يختلف عن المفهوم الضيق الذي يشمل الرسالات السماوية وحدها؛ فالدين عنده - بالمعنى الاجتماعي - هو كل عقيدة تقدّم للفرد المبرّرات الأساسية التي تحدّد سلوكه وتطبع وظيفة المجتمع نحوه(9).

وانطلاقا من هذا التحديد المفهومي يمكن اعتبار الماركسية بديلا لادينيا للدّين، تقوم بوظيفة الفكرة الدينية، بما تقدمه من تفسير للنظرة الكونية، وبما تقدمه من وعود، وبما قامت به من ربط ودفع نفسي لمعتنقيها(10). وقد كرّر ابن نبي هذا الاقتناع الفكري في مؤلفاته، وقرّره بصيغ مختلفة وفي سياقات متعددة، لأنه يمثل حجرا أساسا في مشروعه الفكري، وانتهى في تحليلاته إلى أن

الدين حاضر في جميع التغيرات الإنسانية الكبرى التي لا يمكن أن تفسّر بالعامل المادّي وحده[11].

فالفكرة الدينية، بانطلاقها من مبدأ غيبي ومثل أعلى، تعطي للحياة الإنسانية أفقا واسعا يسعفها حين تعجز القوانين الطبيعية عن إعطاء تفسير واضح للظواهر[12].

وأهمية الفكرة الدينية تكمن في تمسّكها ببعدها الغيبي ومثلها الأعلى. يقول: «الفكرة الدينية لا تقوم بدورها الاجتماعي إلا بقدر ما تكون متمسّكة بقيمها الغيبية في نظرنا، أي بقدر ما تكون معبّرة عن نظرتنا إلى ما بعد الأشياء الأرضية»[13].

ويقرّر أن الفكرة الدينية، كما كانت الشرارة الروحية التي أطلقت الفاعلية الإنسانية، ووجّهتها إلى صنع الحضارة أوّل مرّة، فإن إعادة تكوين الحضارة بوصفها ظاهرة إنسانية واجتماعية، لا تستغني عن الاستناد إلى المبدأ الديني نفسه الذي استندت إليه في المرّة الأولى «إن تكوين الحضارة كظاهرة اجتماعية، إنما يكون في الظروف والشروط نفسها التي وُلدت فيها الحضارة الأولى»[14].

وفي هذا السياق يستدعي ابن نبي القولة المأثورة «لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أوّلها»[15]، ليعطيها دلالة حضارية وثقافية عميقة، بعيدا عن النزعة الشكلية التبسيطية التي توظفها بها بعض الخطابات السلفية؛ فقد ساق هذه القولة لتأكيد فكرة أن «نهضة مجتمع ما تتمّ في الظروف العامة نفسها التي تم فيها ميلاده، ويخضع بناؤه وإعادة بنائه للقانون نفسه»[16].

ومع تأكيده على حضور الفكرة الدينية لحظة انبثاق الحضارة بشكل عام، فإنه يركّز حديثه على الفكرة الإسلامية بشكل خاص، باعتبار هذه الفكرة هي التي صنعت الحضارة الإسلامية التي ينتمي إليها، والتي يرى نفسه معنيّا بدراسة أسباب تراجعها وسبل إعادتها إلى سكّة التوهّج والإشعاع.

ولذلك سنركز في الصفحات التالية على اهتمام ابن نبي بدور الفكرة الإسلامية في إثارة الفاعلية الإنسانية، بين الإمكانات الدافعة، والعقبات المانعة.

ثانيا: الإمكانات الدافعة

ينطلق ابن نبي من نظرتين: خارجية وداخلية للنص القرآني تثبتان تميّزه وأهليته للاضطلاع بدور تحريك فاعلية النفس الإنسانية؛ فعلى مستوى النظرة الخارجية يرى أن هناك معطى تاريخيا إيجابيا خادما للفكرة الإسلامية، وهو وثوقية النص القرآني الذي امتاز بميزة فريدة، هي أنه استمر منذ أكثر من أربعة عشر قرنا من دون أن يتعرّض لأدنى تحريف أو ريب، وهذه الميزة لم تثبت للوثائق الدينية في الحضارات الأخرى[17].

وأما على مستوى النظرة الداخلية، فإنه يعتبر اتجاهات الخطاب القرآني وثيقة الصلة بالإنسان وقضاياه «فالدين في القرآن يبدو ظاهرة كونية تحكم فكر الإنسان وحضارته، كما تحكم الجاذبية المادة وتتحكّم في تطوّرها»[18].

ويؤكد هذا الأمرَ الأثرُ التاريخي الكبير الذي أحدثه الدين الإسلامي في الواقع الذي نزل فيه؛ فالدراسة الموضوعية للواقع العربي قبل مجيء الإسلام، والتغيير الجذري الذي طرأ على هذا الواقع بعد مجيئه، ينبئ بأن الفكرة الإسلامية قد تغلغلت إلى أعماق النفوس الإنسانية وصاغتها صياغة جديدة، وقادتها إلى صلب التاريخ بعد أن كانت تعيش على هامشه[19].

فما أبرز المزايا التي تميّز الفكرة الإسلامية، وما الإمكانات الدافعة التي تنطوي عليها، وتجعلها قادرة على التأثير في النفس الإنسانية، وتحريك كوامن الفعل الحضاري في داخلها؟

نرصد - فيما يلي - أهم هذه الإمكانات التي وردت في فكر مالك بن نبي.

1 - مبدأ التكريم الإلهي للإنسان

يجعل ابن نبي قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِيٓ ءَادَمَ وَحَمَلْنَٰهُمْ فِى ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ وَرَزَقْنَٰهُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ وَفَضَّلْنَٰهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا﴾ (سورة الإسراء، الآية 70) منطلقا مرجعيا ليقرر عمق النظرة الإسلامية إلى كرامة الإنسان، فهي كرامة لا ترتبط بالجانب المادي والاجتماعي من حياته على النحو الذي يرد في المرجعيات الأخرى (حقوق سياسية أو ضمانات اجتماعية)[20]، ولكن التكريم الإسلامي للإنسان، كما جاء في سورة الإسراء، يعطيه وضعا خاصا، وقيمة تعلو على القيمة التي تعطيها له النماذج المرجعية الأخرى «فهذه الآية القرآنية تعطي الإنسان كل عظمته، وكل بروزه، وكل حجمه في الضمير الإسلامي، وإنما ينتج حجمه من هذا التكريم الأساسي، حيث لم يعد الإنسان نقطة صغيرة من المادة الحيّة، نقطة صغيرة تافهة إذا قيست بمقاييس المادة، تلك التي تعدّ الكرة الأرضية ذاتها نقطة صغيرة تافهة بمقاييسها»[21].

فالإنسان في المنظور الإسلامي كائن خلقه الله بيديه، ونفخ فيه من روحه، وأسجد له ملائكته، وكرّمه وفضّله على كثير من خلقه... والانطلاق من هذه النظرة الوجودية للكائن الإنساني يصلح أن يكون أساسا مهمّا لتشييد صرح حياة إنسانية كريمة[22].

إن من مزايا هذه الصبغة التكريمية التي أسبغها الإسلام على الإنسان، أنها تشعره بقيمته الوجودية، وتمنحه حالة من التوازن النفسي إزاء مشكلتين خطيرتين هما: مشكلة الاستعباد، ومشكلة العبودية. فالإسلام - وفق ابن نبي - وضع على طريق المسلم - يمينا وشمالا - حاجزين كي لا يقع في هاوية إحدى المشكلتين؛ أما الحاجز الأول فيحميه من الوقوع في هاوية الاستعباد والطغيان، وهو

مذكور في قوله تعالى: ﴿ تِلْكَ الدَّارُ الْآخِرَةُ نَجْعَلُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوًّا فِي الْأَرْضِ وَلَا فَسَادًا ۚ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ ﴾ (سورة القصص، الآية 83). وأما الحاجز الثاني الذي يقيه من التردّي في هاوية العبودية والاستضعاف، فوارد في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمِي أَنفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنتُمْ ۖ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ ۚ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا ۚ ﴾ (سورة النساء، من الآية 97)[23].

فمبدأ التكريم الإنساني في الإسلام يعطي الإنسان مناعة نفسية ضد إهدار كرامة الآخرين (الاستعباد)، أو السماح للآخرين بإهدار كرامته (العبودية).

ويمضي ابن نبي بعيدا في النظر إلى امتدادات مبدأ التكريم الإنساني وآثاره في الحياة الإنسانية، فهو يعتبره جوهر البناء الحضاري، وأساس كل المؤسسات الاجتماعية التي تُنشَأ لخدمة الإنسان. ومن شواهد ذلك استدعاؤه لهذا المبدأ حين حديثه عن المقومات والأسس الثقافية لتوطين الديموقراطية في المجتمعات الإسلامية، حيث عدّ فكرة التكريم الإلهي للإنسان هي جوهر الضمير الديموقراطي الذي صاغه الإسلام «وما يتحرك في هذا الضمير أو ذاك إنما هو الشعور بالقيمة الأساسية التي قُدّر بها الإنسان، ووضعت في ضمير المسلم كأساس لكل البناء الإسلامي في الجانب الأخلاقي والسياسي والاجتماعي»[24].

واللافت في حديثه عن الديموقراطية استعماله مصطلح «الروح الديموقراطية»، وهو استعمال يدلّ على إيمانه بأن الديموقراطية قبل أن تكون ممارسة انتخابية ومؤسسات تمثيلية... هي ثقافة وفكر وقيم، ولذلك نراه يقرر أن أي محاولة لنهضة «الروح الديموقراطية» في بلداننا لن يكتب لها النجاح إلا بقدر ما تضع في ضمير المسلم الشعور بقيمته وقيمة الآخرين، حتى لا يقع في هاوية العبودية أو هاوية الاستعباد[25].

وهذا الأساس التكريمي ينبغي أن يكون موجّها فكريا وثقافيا في مجال تأسيس الروابط الإنسانية وبناء شبكة العلاقات الاجتماعية، وأن تكون له آثاره المحسوسة في الحياة المجتمعية: في التشريع، وفي الآداب، وفي الفنون، وفي العادات... [26]، كما ينبغي أن يكون محدِّدا لطبيعة العلاقات التي تربط بين المجتمع الإسلامي وغيره من المجتمعات، بحيث يمثل منطلقا فكريا للدخول في عهد الإنسانية العالمية[27].

2 - إرساء المناخ العقلي المناسب لانطلاق الحضارة

يرى ابن نبي أن من أهم مزايا الفكرة الإسلامية في مجال قدرتها على إطلاق فاعلية الإنسان وتحقيق النهوض الحضاري، العلاقة الإيجابية والواضحة بين الإسلام وبين العقل والعلم «فبينما ينفتح العهد القديم منذ السطر الأول في سفر التكوين على عالم الظاهرات المادية، وينفتح العهد

الجديد في إنجيل يوحنّا على عملية التجسيد، ينفتح القرآن على الجانب العقلي (اقرأ)...»[28].

فالإسلام وفّر الجوّ النفسي والفكري الملائم لانطلاق عملية التفكير العقلي والبحث العلمي، وحرّر الفكر والإرادة من كل القيود والمعوّقات النفسية والثقافية التي يمكن أن تقف في طريقهما. فقد أتى «بالمناخ العقلي الجديد الذي يتيح للعلم أن يتطوّر كما تطوّر بالنسبة إلى المرحلة السابقة في العهد الإغريقي والروماني، والأمر الجدير بالملاحظة، هو أن تطوّر العلم لا يناط بالمعطيات العلمية فقط، بل بكل الظروف النفسية والاجتماعية التي تتكوّن في مناخ معيّن»[29].

وقد حرص ابن نبي على أن يثبت أن الإسلام أرسى مناخا عقليا جديدا مناسبا لانطلاق الفعل الحضاري، وأشار - في هذا السياق - إلى أن العلم في أبسط معانيه ما هو إلا بحث عن الحقيقة في كل ميدان: في الأخلاق، وفي التشريع، وفي الاجتماع، وفي الطب، وفي الطبيعة... إلخ، والعقل في سبيل بحثه عن الحقيقة في مختلف ميادينها يحتاج إلى التحرّر من معوّقين: الأول هو النزعة الشكلية، والثاني هو نفسية المكابرة. وقد نجح الإسلام في تحرير العقل من هذين المعوّقين، ويستدل على ذلك من سيرة عمر بن الخطاب.

ففي مجال دور الإسلام في تحرير العقل من نزعة الشكليات وسلطان المفردات المعوّقة لتطوّر العلم، يستشهد بموقفه - رضي الله عنه - من تفسير كلمة «الأبّ»، عند تلاوته قوله تعالى: ﴿ أَنَّا صَبَبْنَا ٱلْمَآءَ صَبًّا ثُمَّ شَقَقْنَا ٱلْأَرْضَ شَقًّا فَأَنۢبَتْنَا فِيهَا حَبًّا وَعِنَبًا وَقَضْبًا وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا وَحَدَآئِقَ غُلْبًا وَفَٰكِهَةً وَأَبًّا ﴾ (سورة عبس: الآيات من 25 إلى 31)، حيث رفض التوقّف عند هذه الكلمة لمّا لم يفهم معناها، ورأى أن فهم المعنى العام للآية يغنيه[30].

وفيما يتعلق بنفسية المكابرة التي هي شرّ عدوّ للحقيقة، استشهد بموقفه حين أراد تحديد سقف للمهور، فاعترضت عليه امرأة من العامّة، وقالت له: أين أنت من قوله تعالى: ﴿وَإِنْ أَرَدتُّمُ ٱسْتِبْدَالَ زَوْجٍ مَّكَانَ زَوْجٍ وَءَاتَيْتُمْ إِحْدَىٰهُنَّ قِنطَارًا فَلَا تَأْخُذُوا۟ مِنْهُ شَيْـًٔا ۚ أَتَأْخُذُونَهُۥ بُهْتَٰنًا وَإِثْمًا مُّبِينًا ﴾ (سورة النساء: الآية 20)، فأذعن لقولها[31].

والجدير ذكره، في هذا المقام، أن ابن نبيّ نبّه إلى قضية منهجية وفكرية غاية في الأهمية وهو يتحدث في هذا الموضوع، حيث حرص على تأكيد أن ميزة القرآن الكريم بخصوص هذه القضية، تكمن في كونه وفّر الجوّ النفسي والفكري الملائم لانطلاق عمل العقل وحركة العلم، وهذا غاية المطلوب. ورفض النظر إلى القرآن باعتباره كتابا حافلا بالمعطيات والحقائق العلمية الرياضية والطبيعية وغيرها «إن القرآن لم يأت قطعا وبصورة مباشرة، لا بالحساب العشري، ولا بالجبر، ولكنه أتى بالمناخ العقلي الجديد الذي يتيح للعلم أن يتطوّر»[32]، وحَسْبُهُ أنه فعل هذا.

وقد عمل ابن نبي على تصحيح مقاربة المسلمين لقضية الإسلام والعلم، حيث عاب على كثير

من المثقفين المسلمين اتجاههم إلى التنقيب عن المعطيات العلمية في فروع المعرفة المختلفة في القرآن والحديث تحت عنوان «الإعجاز العلمي»، واعتبر هذا السلوك يدلّ على مشكلة نفسية أكثر من دلالته على سلوك نهج علمي لخدمة الإسلام، يقول: «ينبغي طرح مشكلة الإسلام والعلم في صورة جديدة تتماشى أكثر مع سموّ الدين ومنطق العلم، بحيث لا نصبح نبحث في الآيات الكريمة، هل ذكر فيها شيء عن غزو الفضاء، أو تحليل الذرّة، وإنما نتساءل: هل في روحها ما يعطّل حركة العلم، أو على العكس ما يشجّعها وينمّيها.

يجب على الخصوص أن نتساءل إذا ما كان القرآن يستطيع أن يخلق - في مجتمع ما - المناخ المناسب للروح العلمي، وأن يطلق فيه الأجهزة النفسية الضرورية لتقبّل العلم من ناحية، ولتبليغه من أخرى»[33].

وقد انتقد، في هذا السياق، ما قام به طنطاوي جوهري في تفسيره، حيث وجده أقرب إلى دائرة معارف منه إلى تفسير القرآن، واعتبر أن الاتجاه إلى تكديس المعلومات من فروع علمية مختلفة، وحشرها في كتاب تفسير، لن يكون كثير الجدوى في خدمة رسالة القرآن[34].

وحريّ بأنصار «الإعجاز العلمي» أن يقرأوا هذا الموقف النقدي بتمعّن، وأن يتأمّلوا أبعاده المنهجية والحضارية.

3 - قدرة الفكرة الإسلامية على تنظيم «الطاقة الحيوية»

ينطلق ابن نبي في بيان هذه المزيّة التي تميّز الفكرة الإسلامية من تقرير مسلّمة تتمثّل في أنّ للإنسان - أيّا كان نمط الحياة التي يحياها - حاجات حيوية عليه أن يلبّيها، ويسمّي مجموع هذه الحاجات «الطاقة الحيوية»، ويرى أنّنا لو ألغينا أحد أشكال هذه الطاقة الحيوية كالدافع الغذائي، أو دافع التملّك، أو الدافع التناسلي... فإن جميع الإمكانات البيولوجية لحياة اجتماعية سوف تلغى دفعة واحدة، وبالعكس إذا حرّرنا الطاقة الحيويّة من كل قيد وضابط، فإن النظام الاجتماعي سينمحي، ويخلي مكانه لنظام طبيعي خالص يسوده قانــون الانتخاب الطبيعي (شريعة الغاب)[35].

والتحدّي يكمن في القدرة على تنظيم هذه الطاقة الحيوية، وتوجيهها الوجهة الصحيحة التي ترقى بالحياة الإنسانية، وتمضي بها نحو تحقيق الغايات التاريخية والحضارية الكبرى، ذلك بأن إلغاء الطاقة الحيوية ومصادرة متطلباتها يؤدّي إلى هدم المجتمع، وكذلك تحريرها تحريرا كاملا يؤدّي أيضا إلى هدم المجتمع، والحلّ في العمل ضمن هذين الحدّين[36].

ويرى ابن نبي أن الفكرة الإسلامية أثبتت - تاريخيا - نجاحها في تطويع الطاقة الحيوية للمجتمع الجاهلي في سبيل بناء مجتمع إنساني متحضّر، ويردّ سبب هذا النجاح إلى القوة المعنوية التي تمتلكها هذه الفكرة، ويسمّيها «الفكرة الدافعة»[37].

وقد ساق مثالا عمليا شارحا للقدرة التغييرية للفكرة الإسلامية الدافعة، ويتعلق بتحريم الخمر التي كانت متغلغلة في السلوك الاجتماعي الجاهلي، وترتبط بها مصالح اجتماعية واقتصادية وثيقة، ومع ذلك استطاع الإسلام أن يمنعها من خلال خطة متدرّجة مرت بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: إنزال نص[38] يختص بإدخال المشكلة في ضمير المجتمع الإسلامي، وهو يمثّل - إلى حدّ ما - المرحلة النفسية من الحلّ.

المرحلة الثانية: إنزال نص[39] يختص بالحدّ من تناول الخمر، وهو يوافق مرحلة تخليص الفرد من الإدمان.

المرحلة الثالثة: إنزال نص[40] التحريم الذي يكرّس الحلّ من الناحية الشرعية[41].

ويعقد ابن نبي مقارنة بين طريقة الإسلام في تحريم الخمر، وطريقة أخرى مشابهة وقعت في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الأولى (قانون التحريم الأمريكي سنة 1919)، وبعد أن استعرض الخطة الأمريكية لتحريم الخمر، وجدها تشبه - من عدة أوجه - الطريقة الإسلامية، ولكنها انتهت إلى نتائج مختلفة «فمنذ أربعة عشر قرنا لم يثر تحريم الخمر أي صدمة في المجتمع الإسلامي الناشئ، بينما كانت الموجة، في المجتمع الأمريكي الذي عاصر إجراء فولستد (acte velstead)، من العنف بحيث حطمت كل الحواجز، وقلبت جميع السدود والعقبات، ونتج عنها ردود فعل مَرَضية، كالتجارة الممنوعة، وتكوين عصابات التهريب، وتسمم الجمهور بخمور مغشوشة، مما أدّى إلى إلغاء قانون التحريم، بموجب التعديل الرقم (21) المصدق عليه في ديسمبر من العام 1933»[42].

ويفسر ابن نبي اختلاف النتيجتين مع تشابه الخطتين، بوجود «الفكرة الدافعة» في الإطار الإسلامي، وغيابها في الإطار الأمريكي. يقول: «لقد استؤصلت فكرة التحريم نهائيا من عالم الثقافة في المجتمع الأمريكي، لأنها لم تكن لها جذور»[43].

إن تمتّع الفكرة الإسلامية بقوّة الدفع المعنوية وسلطتها الروحية على عموم المسلمين، يدخل ضمن إمكانات هذه الفكرة لتحريك الفاعلية الإنسانية، ودفعها نحو الفعل الحضاري.

4 - قدرة الفكرة الإسلامية على إحداث حالة «التوتّر»

هذه الفكرة قريبة الصلة من سابقتها، من حيث دلالتها على قدرة الفكرة الإسلامية على توفير الحافز النفسي والمعنوي الدافع للطاقات الإنسانية نحو المثل العليا. ويقصد ابن نبي بالتوتّر: «حالة نفسية اجتماعية دلّ التاريخ على أنها تنشأ في ظروف معينة، ثم تزول في ظروف أخرى، وأن المسوّغات هي التي تكوّن الدوافع الإنسانية التي تدفع النشاط إلى أعلى قمّة»[44].

فالتوتر عنده هو العامل النفسي الذي يناط به توجيه الطاقات الإنسانية والاجتماعية إلى خلق نشاط فعّال[45].

إن الطاقات الاجتماعية عند تحليلها إلى عناصرها الأولية نجدها تنحصر في ثلاثة عناصر هي: القلب والعقل واليد، فكل طاقة اجتماعية وكل نشاط اجتماعي يصدران حتما من دوافع القلب، ومن مسوّغات وتوجيهات العقل، ومن حركات الأعضاء.

وهذه العناصر موجودة في كل المجتمعات الإنسانية، ولكن فاعليتها مرهونة بعنصر آخر على أساسه يتحدد مدى قوّة الدوافع والتوجيهات والحركات[46].

يقول ابن نبي: «... وهنا يمكن أن نقف على عنصر جديد، وعلى مصطلح نتفق عليه، وهو أن نردّ المسوّغات والدوافع والأسباب القريبة والبعيدة التي تدفع إلى خلق نشاط فعّال، إلى حالة خاصّة هي «التوتّر»»[47].

وعندما تتوافر المسوّغات المناسبة، وتحدث الدفعة المعنوية المطلوبة، فإن نشاط القلب والعقل والأعضاء يمكن أن يخلق «المعجزات» في ظروف معينة تعبّر عن حالة التوتر الحاصلة[48].

وقد استطاع الإسلام أن ينقل المجتمع العربي من حالة الفتور إلى حالة التوتر بفضل المسوّغات العليا التي وفّرها، ومن المظاهر الدالة على ذلك: «ظاهرة البطولة التي كانت في الجاهلية تهدف إلى الغزو والفخر، أي تدور على محور الـ (أنا)، فبدت في صورة جديدة هي الاستشهاد في سبيل مُثل عليا، لأن الإسلام رفع المصلحة أو مسوّغات النشاط إلى أعلى مستوى، فجعلها في عالم الآخرين، أي أصبحت تعبّر عن اهتمام أسمى يرتبط بغريزة الـ (نحن) أكثر منه بالـ (أنا)، حتى أنهم ﴿وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌۚ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ﴾ (سورة الحشر: من الآية 9)، فهذا تعبير كامل لمسوّغات البطولة»[49].

ويقدّم ابن نبي نموذجا إنسانيا معبّرا عن هذه الظاهرة الدالة على مدى التوتّر الذي أحدثه الإسلام في المجتمع الإنساني الذي نزل فيه، ويتعلق هذا النموذج «بالخنساء التي ظلّت في الجاهلية تسكب عبراتها على أخيها صخر سنين، ثم أصبحت صورة جديدة فريدة تحمد الله على أن شرّفها باستشهاد أبنائها الأربعة في سبيل الدعوة، وهذا يعني انتقال مجتمع كامل من حالة فتور إلى توتّر وحركة، هذه الحركة حركة رقي في جميع النواحي»[50].

5 - الأخلاق التوحيدية الإيجابية

ميّز ابن نبي بين الأخلاق الدينية والأخلاق اللادينية، وداخل دائرة الأخلاق الدينية ميّز بين الاتجاه الأخلاقي الإيجابي والاتجاه الأخلاقي السلبي؛ فالأخلاق اللادينية - على أهميتها - قاصرة من حيث أثرها؛ لأنها تقيم أعمال الإنسان على أساس المنافع الشخصية العاجلة، بينما الأخلاق الدينية تزيد على الأخلاق اللادينية بالاهتمام برعاية منافع الآخرين مع رعاية المنافع الشخصية، وهي تدفع الإنسان إلى أن ينشد بتخلّقه القرب من الله ونيل ثوابه قبل السعي إلى تحقيق الفائدة العاجلة[51].

إذن، فمن حيث الأساس الذي تقوم عليه الأخلاق نرى أن الأخلاق الدينية ذات صبغة مبدئية، بينما تكتسي الأخلاق اللادينية صبغة نفعية براجماتية، ومن حيث الأثر والامتداد، تمتاز الأخلاق الدينية بسعة نفوذها؛ لأنها تسعى إلى تحقيق منافع الآخرين بنفس درجة الحرص على تحقيق المنافع الشخصية، بخلاف الأخلاق اللادينية.

ثم انتقل ابن نبي، في مقاربته المسألة الأخلاقية، إلى المقارنة بين منهج العهدين القديم والجديد ومنهج القرآن، حيث لاحظ أن المبدأ الأخلاقي في العهدين سلبي، في حين يتّسم المبدأ الأخلاقي في القرآن بالإيجابية. يقول: «صاغت التوراة الميثاق الخلقي الأول للإنسانية في وصاياها العشر، وساق الإنجيل توجيهاته في عظة المسيح على الجبل، ولكن الأمر في الكتابين كليهما أمر مبدأ أخلاقي سلبي، فهو يأمر الناس بالكفّ عن فعل الشرّ في حالة، وبعدم مقاومة الشرّ في أخرى، أما القرآن فسيأتي بمبدأ إيجابي أساسي كيما يكمل منهج الأخلاق التوحيدية، وذلك المبدأ هو لزوم مقاومة الشر»، فهو يخاطب معتنقيه بقوله: ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ﴾ (سورة آل عمران: من الآية 110)»[52].

وابن نبي - هنا - يثير مسألة دقيقة في فلسفة الأخلاق، وتتعلق بالاتجاه الأخلاقي الذي يتعيّن على السلوك الإنساني أن يتبعه، والشائع في الناس قديما وحديثا هو الأخذ بالأخلاق في جانبها السلبي الامتناعي، حتى قال بعض الباحثين: «المسألة الأخلاقية ليست «افعل»، بل «لا تفعل»، والوصايا العشر منها تسع سلبية، أي تقول «لا تفعل»، وحتى الوصية العاشرة الإيجابية لا علاقة لها بالفعل، وإنما بالمشاعر»[53].

ولكن ابن نبي سجّل ملاحظته الدقيقة بهذا الشأن، وهي أن الأخلاق في القرآن تأخذ منحى إيجابيا وليس سلبيا فقط، ودلّل على ذلك باقتران الأمر بالمعروف بالنهي عن المنكر في الخطاب القرآني، وذلك يدل على أهمية أن يسير العمل الأخلاقي في الاتجاهين معا، وبذلك يمثل الخطاب الأخلاقي في القرآن مرحلة متقدمة على ما ورد في العهدين القديم والجديد.

ويوافق ابنَ نبي في هذا الملحظ أحدُ أبرز الدارسين لفلسفة الأخلاق في القرآن في العصر الحديث، وهو الدكتور محمد عبدالله دراز حيث يقول: «عرّفت الأخلاق في بعض الأوقات بأنها فنّ السيطرة على الأهواء، وهو تعريف ناقص، لأنّه لا يعبّر إلا عن الجانب السلبي، والوجه الأقل قيمة من العمل، بل إنّه في رأينا يمثل مرحلة تمهيدية؛ لأن الأخلاق بمعناها الكامل هي مشروع لتحقيق القيم الإيجابية، وصيغة الأمر المبدئي ليست «امتنع عن الشر»، وإنما «افعل الخير»[54].

إن المدى الواسع الذي يبلغه الاتجاه الأخلاقي في القرآن، يعدّ دعامة قويّة للفكرة الإسلامية، وعاملا إيجابيا من عوامل إقدارها على إطلاق فاعلية الإنسان وتوجيه طاقاته نحو عمارة الحياة بما ينفع الناس.

ثالثا: العقبات المانعة

يرصد مالك بن نبي انطلاقا من نظر نقدي فاحص للتراث الإسلامي وللتجربة التاريخية جملة من المعوّقات التاريخية والثقافية والحضارية التي تكبّل الفكرة الإسلامية، وتعوقها عن أداء دورها التاريخي في بثّ روح الفاعلية والإيجابية في نفس الإنسان المسلم، ودفعه إلى منافسة الآخرين في ميادين الإنجاز الحضاري.

ويمكننا، من خلال تتبّع ما كتبه في هذا السياق، أن نحدد مجموعة من المعوّقات، رصدناها في ثنايا تحليلاته ونظراته النقدية.

1 - شخصنة المبادئ .. استبدال الأفكار بالأشخاص

من العوائق الثقافية والسلبيات الفكرية التي تعوق عمل الفكرة الإسلامية -وفق ابن نبي- ارتباط كثير من المسلمين بالأشخاص والأشياء على حساب الأفكار، وهذا الأمر يشكل مع مرور الزمن حاجزا نفسيًّا يكبّل فكر المسلم ويقيّد حركته في الحياة.

وفي معرض بيانه لخطورة هذا الوضع النفسي، أشار ابن نبي إلى أن القرآن أطلق وصف الجاهلية على الوثنية التي سيطرت على الجزيرة العربية قبل الإسلام، ولم يكن سبب هذه التسمية أن هذه الفترة من التاريخ كانت موسومة بالجهل الذي هو ضد العلم، وإنّما سميّت كذلك لأن علاقاتها المقدّسة لم تكن مع أفكار وإنما كانت مع أشياء (أوثان)[55]، فجاء الإسلام ليربط الناس بالأفكار والمبادئ وليجعل ولاءهم للمبدأ، وتفانيهم في خدمة الفكرة، وحرص في هذا السبيل على أن يقيم تمييزا واضحا بين الفكرة والشخص، ولو كان هذا الشخص هو محمدا صلى الله عليه وسلم.

وقد لمح ابن نبي هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿ وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ ٱلرُّسُلُۚ أَفَإِيْن مَّاتَ أَوْ قُتِلَ ٱنقَلَبْتُمْ عَلَىٰٓ أَعْقَـٰبِكُمْۚ ﴾ (سورة آل عمران، من الآية 144). يقول: «هذا التحذير ليس موجَّها هنا لتفادي خطب أو انحراف مستحيل من الرسول - صلى الله عليه وسلم - ولكن من أجل الإشارة إلى خطر تجسيد الأفكار بحدّ ذاته»[56].

إن القرآن يوجّه - هنا - إلى أهمية تربية الفرد والمجتمع على الإخلاص للفكرة في حدِّ ذاتها، بغض النظر عن مصير مبلّغها ورائدها، على الرغم من علوّ شأنه ومكانته، فما بالك بمن هم أدنى شأنا ومكانة؟! إن التفريط في المبدأ والخلط بين الفكرة والشخص، وتقديم الولاء للأشخاص على الولاء للأفكار، سيوقع في نوع من الوثنية تشبه - من بعض أوجهها - الوثنيةَ الجاهلية، بجامع أن كليهما يستهين بقداسة الأفكار، ويستعيض عنها بتقديس الأشخاص أو الأشياء.

ويبدو أن بعض النفوس تجد راحتها في الارتباط بالشخص على حساب الفكرة، وتنظر إلى الفكرة وتقيّمها من خلال الشخص الذي يحملها ويدعو إليها؛ لأن ذلك يعفيها من النظر وإعمال الفكر، وهذا الموقف يعبّر عن حالة من الخمول والكسل الفكري، وعدم تحمّل المسؤولية في تمحيص الأفكار قبل اعتناقها.

ومن النصوص الحديثية التي تناهض هذه السلبية الفكرية، حديث الرهط الذين أوقد لهم أميرهم نارا، وأمرهم بأن يدخلوها بدعوى أنه أميرهم، وأن عليهم طاعته، فقال عليه الصلاة والسلام لمّا بلغه الخبر: «لو دخلوها ما خرجوا منها إلى يوم القيامة»[57]، فهذا الحديث النبوي يدعم فكرة أن يحافظ الإنسان على استقلاله الفكري، وألا يسمح لأي جهة بأن تصادر هذا الحق الإنساني الأصيل تحت أي دعوى.

2 - الانفصام بين الفكرة والواقع

لاحظ ابن نبي وجود انفصام حادّ في سلوك المجتمع الإسلامي، فهو مجتمع يتكلم كثيرا وفق مبادئ القرآن، ولكنه - في الغالب - يعيش بعيدا عن مقتضياتها العملية في واقعه الاجتماعي وعلاقاته الإنسانية، وردّ ذلك إلى غياب المنطق العملي «قد يقال إن المجتمع الإسلامي يعيش طبقا لمبادئ القرآن، ومع ذلك فمن الأصوب أن نقول: إنه يتكلم تبعا لمبادئ القرآن، لعدم وجود المنطق العملي في سلوكه الإسلامي»[58].

ويعدّ ابن نبي المنطق العملي أحد العناصر الأساسية المكوّنة لمفهوم الثقافة بالإضافة إلى الأخلاق، والجمال، والصناعة[59].

ومن ثمّ، فإن المشكلة ذات جذور ثقافية، بل هي مشكلة ثقافية في جوهرها؛ لأن الثقافة هي التي تحدد السلوك[60].

وللتدليل على صحة هذا التحليل - بردّ المشكلة إلى أصلها الثقافي - يسوق ابن نبي مثالا واقعيا يكشف عن حالة الانفصام التي يعيشها المجتمع الإسلامي بين المبدأ والواقع، ويوضّح الجذر الثقافي لهذه المشكلة؛ فقد لاحظ أن طالب الطبّ المسلم الذي يتخرّج في إحدى الجامعات الغربية يحصل على الدبلوم نفسه الذي يحصل عليه زميله الغربي، وقد يتفوّق عليه علميا ومعرفيا، ولكنه لا يحصل في الغالب على نفس فاعليته وطريقة سلوكه وتصرّفه أمام مشكلات الحياة الاجتماعية. ومحاولة تفسير هذا الاختلاف والتباين في السلوك تقودنا - وفق ابن نبي - إلى أنّ الفاعلية الاجتماعية لا علاقة لها بمنهج الكلية، بل تعتمد بصفة عامة على أسلوب الحياة في مجتمع معيّن، وعلى السلوك الذي ينتهجه الفرد كيما ينسجم مع هذا الأسلوب[61].

فسلبية هذا الطالب المسلم اصطحبها معه من بيئته الثقافية في مجتمعه الأصلي المفتقد للمنطق العملي، ولم يتعلّمها في الكلية الغربية التي درس فيها.

وقد لاحظ ابن نبي أن بوادر تلوّث البيئة الثقافية الإسلامية بمرض الانفصام بين المبدأ والواقع حدثت منذ زمن مبكر من التاريخ الإسلامي، ويؤرّخ لذلك باللحظة التي قال فيها عقيل بن أبي طالب (أخ الإمام علي): «إن صلاتي مع عليّ أقوم، وطعامي مع معاوية أدسم»[62].

فهذه النفسية الموزّعة بين الصلاة والطعام، كانت من أعراض بداية الصراع بين الفكرة (المبدأ) والواقع الاجتماعي، وقد واصل الصراع طريقه منذ ذلك الحين[63].

ومنذ ذلك الوقت المبكّر بدأت حركة الابتعاد عن المبدأ الذي قرره القرآن: ﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ لَا شَرِيكَ لَهُ ۖ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ﴾ (سورة الأنعام، الآيتان 162و163)[64].

3 - الجمود الفكري والاستلاب الثقافي

يخلص ابن نبي - في تحليله النقدي لواقع الثقافة الإسلامية - إلى أن من المعضلات التاريخية الكبرى التي تواجهها هي معضلة التقليد التي تعني الاستكانة للواقع المملوء بالأفكار الميتة التي تحتاج إلى عقلية اجتهادية ونفَس تجديدي، من أجل إزاحتها من طريق العقل المسلم، وإطلاقه من إسارها.

فقد عمل على تحقيب تسلسل الأفكار على امتداد التجربة الإسلامية، فانتهى إلى أن المجتمع الإسلامي عاش - عند ولادته - زمن الأفكار المطبوعة في عصر الرسول - صلى الله عليه وسلم - والخلفاء الراشدين، ثم انتقل بعد ذلك إلى مرحلة الأفكار الموضوعة في الفترات المضيئة لدمشق وبغداد، ثم انحدر بعد ذلك إلى مرحلة الصمت، صمت الأفكار الميتة[65].

والأفكار الميتة هي الأفكار التي انحرفت عن الأصول وعن المثل الأعلى، ولذا ليس لديها جذور في العصارة الثقافية الأصلية[66].

ولذلك تمثّل هذه الأفكار عبئا على العقل المسلم ينبغي التحرر منه بامتلاك الجرأة الفكرية والعقلية الاجتهادية التي تستطيع حصر هذه الأفكار الميتة واستبعادها من دائرة الإرث الثقافي المستصحب في الواقع المعيش.

ويرى ابن نبي، في موقف فكري جريء، أننا «إذا ما عرفنا تاريخ مجتمع معيّن، فسنجد أنه كما لديه مقبرة يستودعها موتاه، فإن لديه مقبرة يستودعها أفكاره الميتة، الأفكار التي لم يعد لها دور اجتماعي»[67].

ويزداد موقف العقل المسلم تعقيدا حين تجتمع عليه الأفكار الميتة الموروثة مع الأفكار المميتة المستوردة، ويقصد بالأفكار المميتة تلك الأفكار التي انتزعت من إطارها الثقافي الأصلي، ثم زرعت قسرا في إطار ثقافي مختلف، وبيئة حضارية مباينة للبيئة الأصلية للفكرة المستوردة[68].

فعلى العقل المسلم أن يمارس حذرا فكريا تجاه هذا النوع الثاني من الأفكار، لأن المعطيات الثقافية ليست سلعا معلبة جاهزة للنقل في كل الاتجاهات دون فرز وتمييز، ولكنها منتج ثقافي وثيق الصلة بالبيئة والشروط الموضوعية التي نشأ فيها.

وخطورة هذا النوع من الأفكار تكمن في كونها تجسّد الوجه الثاني لعقدة العقل المسلم تجاه الآخر، فهو غير قادر على الاستقلال بالرأي وبلورة خياراته الخاصة بعيدا عن عقدة الاستلاب أمام الآخر، سواء أكان في صورة معطى تراثي موروث أم كان في صورة إفراز من إفرازات الحضارة الغربية الحديثة.

«وإذا كانت الأفكار الميتة، وهي نتاج إرثنا الاجتماعي، قد تولّد فينا القابلية للاستعمار، فإن من شأن الأفكار المميتة المستعارة من الغرب أن تمهّد للاستعمار»[69].

والحاصل أن كلا النوعين من التقليد يعمّق أزمة العقل المسلم، ويكرّس مشكلة التخلف في الواقع الإسلامي.

وقد أجهد ابن نبي عقله وقلمه في بيان خطإ المقاربة الفكرية التي تستهين بالفروق الثقافية بين المجتمعات، وترى أن أي تجربة إنسانية ناجحة في ميدان الثقافة أو الاقتصاد أو الاجتماع، في مجتمع معين، يمكن استنساخها بحذافيرها في مجتمع آخر.

وقد ساق للتدليل على صحة تحليله تجارب واقعية تثبت - من وجهة نظره - خطأ هذه المقاربة، وركز خصوصا على التجربة الإندونيسية في محاولة النهوض الاقتصادي التي منيت بفشل ذريع، مع أنّها استعانت بالخبير الاقتصادي الألماني الدكتور شاخت (Dr. Schacht) الذي قاد تجربة النهوض الاقتصادي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى. ويخلص ابن نبي إلى أن مشروع الدكتور شاخت أخفق في إندونيسيا؛ لأن هذا الخبير أغفل جانبا مهمّا في العملية الاقتصادية وعاملا أساسا فيها، ألا وهو الإنسان، فقد خطّط مشروعه المذكور في ضوء معلوماته عن الإنسان الألماني الذي يحمل في معادلته الشخصية معطيات تجربة اجتماعية معيّنة، بينما لا يجد إنسان إندونيسيا هذه المعطيات في معادلته الشخصية[70].

نبّه ابن نبي إلى أن من شروط نجاح التغيير الحضاري في مجتمع إنساني ما، أن يراعى مستوى تطوّره الاجتماعي، فقد يصلح حلّ ما لهذا المجتمع في مرحلة زمنية معيّنة، ولا يصلح في مرحلة زمنية أخرى؛ بسبب اختلاف المعطيات الاجتماعية والثقافية، فإذا كان لا بدّ من مراعاة التفاوت الحاصل في التطور الاجتماعي بين فترتين زمنيتين بالنسبة إلى مجتمع واحد، فإن استحضار هذا

البعد حين يتعلق الأمر بمجتمعين مختلفين في تكوينهما الثقافي وفي جذورهما الحضارية يكون من باب أولى. ولهذا يرى ابن نبي أنه من المخاطرة أن نقتبس حلا أمريكيا أو حلا ماركسيا، كيما نطبّقه بشكل آلي على مشكلة تواجهنا في العالم العربي والإسلامي، لأننا هنا أمام مجتمعات تختلف أعمارها الحضارية وتتباين اتجاهاتها الثقافية والاجتماعية(71).

إن ابن نبي لا يرفض الانفتاح على تجارب الشعوب الأخرى، والإفادة من الخبرة الإنسانية أيّا كان مصدرها، ولكنّه يشترط «التبيئة»، أي الملاءمة بين الأفكار والمعطيات المستوردة، وبين الشروط الثقافية والحضارية المحلية، يقول: «ليس أوهن ولا أضعف من أن نرفض الاستنارة بتجارب الآخرين والإفادة من جهودهم، ولكن بشرط أن نردّ الحل المستعار إلى أصول البلد المستعير، وبعبارة أخرى، ينبغي أن نهيئ في بلادنا المحيط اللازم لتطبيق ما نتصوّر من حلول لمشكلاتنا الاجتماعية»(72).

والخلاصة التي ينتهي إليها بخصوص هذه المشكلة، هي أنّنا لا يمكن أن نعمد إلى إحياء عالم الثقافة المحشو بأفكار ميتة، بأفكار قاتلة مستوردة من حضارة أخرى(73). ولن نستطيع أن نصنع التاريخ بتقليد خطى الآخرين في سائر الدروب التي سلكوها، ولكن بأن نفتح دروبا جديدة(74).

4 - النزعة التمجيدية وضعف الفكر النقدي البنّاء

من المشكلات التي يرى مالك بن نبي أنها تقف في طريق استعادة الفكرة الإسلامية فاعليتها، غلبة النَفَس التمجيدي في تناول التراث الإسلامي ودراسة قضاياه، وضعف الفكر النقدي الذي يتجه إلى غربلة هذا التراث، وتصفيته من الشوائب التي علقت به عبر التاريخ، وأثقلت وطأته على الواقع، وشوّشت على الجوانب الإيجابية الأصيلة المضيئة فيه.

وهكذا نجد ابن نبي يأخذ على مثقفي المجتمع الإسلامي أنهم «لم ينشئوا في ثقافتهم جهازا للتحليل والنقد، إلا ما كان ذا اتجاه تمجيدي يهدف إلى إعلاء قيمة الإسلام»(75).

ويبدو أن مثقفي العالم الإسلامي، في خضّم مواجهتهم النموذج الثقافي الغربي القويّ والزاحف، اختاروا أن تمضي أغلب أعمالهم الفكرية في اتجاهين:

الأول: امتداح الماضي الإسلامي، والاجتهاد في إبراز مختلف جوانب التفوّق الثقافي والحضاري في التراث الإسلامي، ويتوقف ابن نبي في هذا السياق عند الحفاوة البالغة التي استقبل بها كتاب زغريد هونكه «شمس الله تسطع على الغرب» في العالم العربي والإسلامي، ويرى أن المبالغة في الاهتمام بهذا النوع من الكتابات، وحبس الجهد الفكري في إطاره، يؤدّيان دورا تخديريا، لأنهما يغدوان وسيلة للانشغال بالماضي عن الالتفات إلى مشكلات الحاضر(76).

الثاني: التركيز على جوانب الإخفاق في الثقافة الغربية، وتسليط الضوء على الأخطاء والخطايا الموجودة لدى الغربيين، ويضرب ابن نبي مثالا لذلك بكتاب «الإفلاس الأخلاقي للسياسة الغربية في الشرق» للكاتب التركي أحمد رضا، ويرى أن هذا النوع من الكتابات يمثل أعمالا للدفاع والتبرير، لا أعمالا للبناء والتوجيه[77].

إن التغنّي بأمجاد الماضي وإنجازات الأسلاف، والتحذير من مثالب الحضارة الغربية، والوقوف عند هذا الحدّ، لن يستطيع أن يغيّر من واقع العرب والمسلمين شيئا؛ لأن المطلوب اليوم هو مواجهة تحديات الحياة الحديثة والمعاصرة بتعقيداتها غير المسبوقة، وهذا يحتاج إلى التحلي بالفكر النقدي البنّاء والشجاعة الأدبية، من أجل اجتراح حلول تاريخية تتّسم بالأصالة والفاعلية في الوقت نفسه.

لقد رفض ابن نبي استسهال مشكلات الواقع العربي والإسلامي، وأكّد ضرورة اجتراح حلول حضارية تاريخية، تنطلق من إعادة بناء الإنسان؛ اعتمادا على العصارة القيمية التي تختزنها المرجعية الإسلامية، بعد تصفيتها من الشوائب التي علقت بها خلال عصور الانحطاط الحضاري، مع الانفتاح على منجزات الفاعلية الإنسانية الحديثة بشرط ملاءمتها مع المعادلة الاجتماعية لواقعنا.

وقد حرص - وهو يدفع نزعة الاستسهال والتبسيط في مقاربة قضايانا - على التفريق بين صحّة الأصول الإسلامية، وبين صلاحيتها لواقع العالم ومستقبله، لأن هذا الأمر الثاني - من وجهة نظره - متوقّف على جهد الإنسان المسلم في توظيف هذه الأصول، واستثمار إمكاناتها الدافعة في تحريك الفاعلية الإنسانية لجعلها في مضمار الإنجاز الحضاري «فالصحة شيء، والصلاحية شيء آخر»[78].

وقد خَطَّأ - في هذا السياق - عبارة سيد قطب «الإسلام هو الحضارة»[79]، لأنه رآها تخلط بين «الصحة» و«الصلاحية»؛ «فالإسلام هو القيمة الكونية العليا، لكن الحضارة هي كفاءة المسلمين التاريخية»[80].

والمشكلة الكبرى التي كان ابن نبي معنيّا بتوجيه جهده الفكري لدراستها هي هذه «الكفاءة التاريخية»... ما أسباب تراجعها وضمورها...؟ وما السبيل إلى استعادتها للخروج من المأزق الحضاري القائم؟

يقول ابن نبي: «لا يكفي أن نعلن عن قدسية القيم الإسلامية، بل علينا أن نزوّدها بما يجعلها قادرة على مواجهة روح العصر»[81]. ويستعير في هذا السياق مقولة ماوتسي تونج: «إن أفضل دليل على سلامة أفكارنا هو نجاحها في الإطار الاقتصادي»[82].

فالفكرة الأصيلة ليست بالضرورة دائما فكرة فعّالة، بل يعتمد ذلك على الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية المحيطة بهذه الفكرة.

ويرى ابن نبي أن المجتمع الإسلامي يحتاج - في بعض المراحل التاريخية الخاصة - إلى الإعلاء من فضيلة الفاعلية، وإعطائها الأولوية على فضيلة الأصالة، ويستدل على صحّة هذه الفكرة بموقف نبويّ دالّ في أحد أسفاره عليه الصلاة والسلام مع بعض أصحابه، في شهر رمضان، وكانت مشقة الصوم شديدة على الصائمين؛ فقام بحضّ الصحابة على الفطر حتى يستطيعوا مواجهة التحدّي القائم، وقال: «ذهب المفطرون اليوم بالأجر»[83].

قال ابن نبي معلّقا على هذا الموقف النبوي اللافت: «ونحن اليوم - أكثر من أي وقت مضى – في حاجة إلى التذكير بهذا الهدي النبوي الذي يعطي في حالة معينة الأولوية لفضيلة الفعالية على فضيلة الأصالة»[84].

فإذا كان المجتمع الإسلامي مدعوا إلى استعادة قيمه الأصيلة العليا، فإن عليه أن يستعيد معها قيمة الفاعلية، ولا سبيل أمام العالم الإسلامي - وفق ابن نبي - لإثبات صحة أفكاره بمنطق العصر، غير أن يثبت قدرته على تأمين الحاجات الإنسانية لكل فرد[85]. أو بعبارة أخرى: إلاّ أن يسهم في إنجاز الحضارة؛ لأن تعريف الحضارة عنده - من الناحية الوظيفية - هو: مجموع الشروط المعنوية والمادية التي تتيح لمجتمع ما أن يقدم الضمانات الاجتماعية لكل فرد فيه[86].

ولن يتحقق ذلك عن طريق النزعة التمجيدية التي تؤدي إلى الاغتراب في الماضي عن مواجهة تحديات الحاضر.

5 - غياب النظرة الكلية والبعد المنهجي

يتوقف ابن نبي عند اتهام المستشرق الإنجليزي جيب (Gibb) للفكر الإسلامي بالذَّرِّية، ويعني بهذه التهمة: العجز عن إقامة بنية عقلية[87]. ويقرّ ابن نبي بوجود هذه المشكلة الفكرية في الواقع الإسلامي، ولكنه يخالف جيب في نسبتها إلى أصول الفكر الإسلامي، بل يرى الصواب أن تنسب إلى تفكير مسلمي العصور المتأخرة[88].

ويلتمس شواهد واقعية تثبت معاناة الفكر الإسلامي من مشكلة التجزيء، والتسطيح، والعفوية، والعجز عن بلورة رؤية إصلاحية تتسم بالعمق الفكري، والشمول، والتماسك المنهجي.

وينتقد في هذا الإطار بعض المحاولات الترقيعية الهادفة إلى صنع منجز حضاري عن طريق استيراد منتجات الحضارة الحديثة، وتجميع الإمكانات المادية المتاحة، فهذا المسلك يكشف - وفق ابن نبي - عن خلل كبير في الرؤية والمنهج؛ لأنه لا تُتصوّر إمكانية صنع الحضارة من منتجاتها، بينما الحضارة هي التي تصنع منتجاتِها وليس العكس، ومن يحاول صنع حضارة من منتجاتها، فهو كالذي يضع المحراث أمام الثور[89].

ويعيب ما يسميه نزعة «التكديس» التي يعانيها الواقع الإسلامي المعاصر؛ فالحضارة في النهاية ليست «كومة» من الأشياء غير المتجانسة، بل هي «كلّ»، أي مجموع منسجم من الأشياء والأفكار، لا يمكن أن يتصوّر أنه مجرد «تكديس»، بل كبناء وهندسة(90).

كما يتطرّق - في إطار نقده لغياب الرؤية المنهجية المتكاملة - إلى أداء الحركات الإصلاحية، ويرى أنها لا تنطلق من نظريات واضحة متماسكة تقوم على تحديد الأهداف والوسائل وتخطيط المراحل. ويأخذ على المصلحين المسلمين أنهم لم يهتموا بوضع برامج للإصلاح، مقدِّرين أن الزمن سيتكفّل بحل المشكلات(91).

ويشير ابن نبي - وهو يناقش مشكلة غياب البعد المنهجي في عمل المصلحين - إلى الطريقة التي قارب بها جمال الدين الأفغاني مشكلات العالم الإسلامي، وأخذ عليه أنّه ركّز على الإخفاقات السياسية الطافية على سطح الواقع الإسلامي، وتصوّر أنّه يستطيع معالجة هذا الواقع بالاقتصار على المدخل السياسي، «فبدل أن ينصرف إلى دراسة العوامل الذاتية التي أدّت إلى هذا الوضع، اعتقد أنه يستطيع القضاء عليه بالقضاء على ما يحيط به من نظم وقوانين»(92).

ومن شواهد غياب البعد المنهجي في الواقع الإسلامي التي تؤثر سلبا في فاعلية الفكرة الإسلامية، طغيان «النزعة الكمية» التي تنظر إلى قيمة الشيء من خلال الكمية والعدد، بدل النظر إلى المضمون والفكرة، وكذا طغيان «النزعة الشعرية» التي تقصد إلى الناحية الجمالية والصنعة البلاغية لتغطّي على مواطن الخلل والفقر في المجال المعرفي والفكري، حيث يتم التستّر على ذلك بستار من البلاغة المزعومة، بتعبير ابن نبي(93).

ونتيجة طغيان هذا الخلل المنهجي في التفكير، أصبح «المثل الأعلى في عصر الانحطاط أن يصبح المرء (بحر علم) يزدرد العلم ويفقد معنى دوره الاجتماعي، وأصبحت أغلب أعمال الطبقة المثقفة مستعبدة للألفاظ، فلم تعد تعبّر عن اهتمام بالعمل، بل عن مجرّد شهوة إلى الكلام»(94).

6 - غياب روح المبادرة

يرى ابن نبي أن روح المبادرة هو المقياس الوحيد لفاعلية الفرد(95)، ومن ثم ينتقد الوضع الإسلامي الذي سادت فيه - منذ زمن بعيد - روح السلبية والانسحاب، وفقدان القدرة على امتلاك زمام المبادرة في التعامل مع مستجدات الحياة وتعقيداتها. وقد وجد أن من أبرز العوامل التي أدّت إلى هذه الحالة السلبية، التحوّل الذي طرأ على طريقة اعتناق المسلم العقيدة، فهو يرى «أن مسلم ما بعد الموحدين(96) لم يتخلّ مطلقا عن عقيدته، فلقد ظلّ مؤمنا... ولكن عقيدته تجردت من فاعليتها؛ لأنها فقدت إشعاعها الاجتماعي، فأصبحت جذبية فردية، وصار الإيمان إيمان فرد متحلّل من صِلاته بوسطه الاجتماعي»(97).

يسمي ابن نبي هذا النوع من الإيمان المتجرد من الفاعلية «إيمانا جذبيا»، أي إيمانا ذا نزعة فردية ليس لها إشعاع على الحياة، وانعكاس قيمي وأخلاقي على الواقع الاجتماعي، وحين يصبح الإيمان على هذا النحو، فإنه يفقد رسالته التاريخية على الأرض، ويصير عاجزا عن دفع الحضارة وتحريكها[98].

وقد رأى من مظاهر الإيمان الجذبي، في الواقع الإسلامي، الفرق الملحوظ بين القيم الروحية والقيم الاجتماعية في أثناء أداء مناسك الحج، حيث رصد بعض مظاهر البون الشاسع بين الجانب الروحي والجانب الاجتماعي خلال أداء هذه الشعيرة؛ فحين يصل الجانب الروحي لدى المسلم الحاج إلى قمّته، فإن الجانب الاجتماعي لديه يقدّم صورا نموذجية من الخلل والسلبية، وقد ذكر أمثلة واقعية شاهدها بعينيه خلال أدائه مناسك الحج تؤكد هذه المفارقة[99].

وانتقد ابن نبي - في هذا الإطار أيضا - الطريقة التي يتناول بها علم الكلام القضايا الإيمانية والعقدية، وهي طريقة يرى أنها توغل في الجانب النظري، وتغفل الوظيفة الاجتماعية للدين، وقال منتقدا علماء الكلام: «إن موسى وعيسى ومحمدا - عليهم السلام - لم يكونوا علماء كلام ينطقون أفكارا مجردة، ولكنهم في الحق كانوا مجمِّعين لتلك الطاقة الأخلاقية التي أوصلوها إلى نفوس فطرية»[100].

وأثنى على جمال الدين الأفغاني من هذه الناحية، لأنه يعتبره أوّل من جرؤ، منذ قرن، على التحدّث عن الوظيفة الاجتماعية للأنبياء[101].

لقد رأى في الإيمان الجذبي عاملا سلبيا زرع في النفوس القابلية للاستعمار، ومهّد للحقبة الاستعمارية؛ لأنه دفع الإنسان إلى القنوع بمجرد الحياة الخاملة، واختلاق ضروب التعلّات الصوفية لإقامتها مقام الدوافع المعلِّلة[102]؛ فالتصوف الذي شاع في الفترة التي سبقت الاستعمار، لم يكن - وفق ابن نبي - يستهدف سوى تطهير الأنفس من الخطايا، على حين يهدف الإصلاح إلى توفير الدافع الداخلي لدى جماهير الشعب كيما تنتصر على ما أصابها من خمود[103].

وفي إطار مناقشته مشكلة غياب روح المبادرة في الواقع الإسلامي، تطرّق إلى ظاهرة تغليب منطق «المطالبة بالحقوق» على «أداء الواجبات» الذي يجد سندا له في الخطاب السياسي والنقابي السائد، بينما يرى أن الحضارة لا تقوم وتتقدم إلى الأمام إلا بعكس هذه المعادلة، بتغليب «أداء الواجبات» على «المطالبة بالحقوق»، ويرى أن هذا هو منهج الأنبياء الذي يختلف عن منهج الزعماء السياسيين «فالأنبياء جميعا ارتضوا التعويل على مفتاح «الواجبات» حين دعوا الناس إلى طريق الجهد والكفاح والتقدم، ولكن الزعماء السياسيين يتعرّضون لمخدّر «الحقوق» حين يدعون الشعوب إلى طريق السهولة الذي يقودها أحيانا إلى الكوارث الاجتماعية، وإلى المغامرات السياسية»[104].

والأكيد أن ابن نبي لا يهوّن من شأن مطالبة الناس بحقوقهم، ونضالهم من أجل انتزاع مكتسبات حقوقية تضمن لهم ظروف الحياة الكريمة، ولكنه يسلّط الضوء على عقلية سلبية تسود - في بعض الأوساط السياسية والاجتماعية - تعفي الذات من المسؤولية الاجتماعية، وتطالب الآخرين فقط بما عليهم أن يؤدّوه تجاهها.

وقد أكدّ أن الشعوب - في مراحلها التاريخية الاستثنائية - تحتاج إلى إعطاء الأولوية لفكرة «العمل التطوعي» من أجل تعبئة الجهود الاجتماعية لمواجهة التحديات القائمة، ومثّل لذلك بما حدث في ألمانيا الحديثة، فنهوض ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية كان «نتيجة العمل التطوعي المتمثل في ذلك (العمل الآلي) الذي انخرط فيه الشعب بأكمله، حيث قدم كل ألماني - سواء أكان رجلا أم امرأة أم طفلا - ساعتين إضافيتين من العمل إلى وطنه، وهذا الرأسمال الضخم المتجمع من ساعات العمل هو الذي صنع تلك المعجزة»(105).

ويذكر ابن نبي في «مذكراته» أنه حاول أن يغرس هذه الفكرة في واقعه الجزائري الذي عايشه، فقد دعا إلى «تنظيف مقبرة المسلمين التي كانت - بالقياس إلى المقابر الأخرى، خاصة مقبرة اليهود - في حالة إهمال يرثى لها، كان الأموات مهملين فيها، مثل الأحياء في الشوارع، لو تطوعوا لكان قيامهم بهذا المشروع بمنزلة تمرين لهم تجاه الواجبات... إن السياسة الحقيقية التي تغيّر وجه الأشياء ووضع الشعب، ليست في المطالبة بحق، ولكنها في القيام بالواجب»(106).

خاتمة

لقد اختار مالك بن نبيّ المدخل الحضاري لمقاربة مشكلات الواقع العربي والإسلامي؛ لأنه كان واعيا بالطبيعة المعقّدة لهذه المشكلات، وبكونها تنبع من ذات الإنسان التي تراكمت عليها كلّ آثار التخلّف الحضاري الموروثة منذ عصر ما بعد الموحّدين.

وتبوّأت «الفكرة الدينية» مقاما بارزا في منظوره الحضاري، ورأى أنّ لها دورا حاسما في صناعة الحضارة الإنسانية، ومثّلت هذه الفكرة حجرا أساسا في مشروعه الفكري، حيث قرّرها بصيغ مختلفة وفي سياقات متعدّدة.

وقد تتبّعت الدراسة أهمّ إمكانات الفكرة الدينية ومظاهر قدرتها على تحريك الفاعلية الإنسانية نحو البناء الحضاري من خلال فكر ابن نبي. ويمكننا إجمالها على النحو التالي:

- إبراز دلالات مبدأ التكريم الإلهي للإنسان، من حيث اعتباره منطلقا مرجعيا لتقرير عمق النظرة الإسلامية إلى كرامة الإنسان، وتبويئه المكانة الوجودية المتميّزة، وإيجاد الضمانات الأخلاقية والتشريعية التي تحفظ هذه المكانة.
- إرساء المناخ العقلي الملائم لإطلاق فاعلية الإنسان وتحقيق النهوض الحضاري عن طريق تحديد العلاقة الإيجابية بين الإسلام والعقل والعلم، وتوفير الجوّ النفسي والفكري الملائم لانطلاق عمليّة التفكير العقلي والبحث العلمي، وتحرير الفكر والإرادة من كل القيود والمعوّقات النفسية والثقافية التي تقف في طريقهما.
- قدرة الفكرة الإسلامية على تنظيم «الطاقة الحيوية» لدى الإنسان، وتوجيه حاجاته الطبيعية الوجهة الصحيحة التي ترقى بالحياة الإنسانية، وتمضي بها نحو تحقيق الغايات التاريخية والحضارية الكبرى، وكذا قدرتها على إحداث حالة «التوتّر» بتوفير الحافز النفسي والمعنوي الدافع للطاقات الإنسانية والاجتماعية إلى إبداع النشاط الفعّال، وارتياد آفاق المثل العليا.
- تميّز الفكرة الإسلامية بتبنّيها الاتّجاهات الأخلاقية الإيجابية التي لا تكتفي بالاهتمام بالسيطرة على الأهواء فقط، بل تهدف إلى تحقيق القيم الإيجابية المؤثّرة في الواقع.

أمّا أبرز ما رصدته الدراسة من عقبات ومعوّقات تاريخية وثقافية واجتماعية تعوق الفكرة الدينية عن تحقيق آثارها في الواقع، فنلخّصها في النقاط الآتية:

- شخصنة المبادئ عن طريق استبدال الأشخاص بالأفكار، وهذه مشكلة تشكّل - مع مرور الزمن - حاجزا نفسيا يكبّل فكر المسلم ويقيّد حركته في الحياة.
- الانفصام الحادّ في الواقع الإسلامي بين المبدأ والواقع، حيث يمثّل غياب المنطق العملي في السلوك الإسلامي إحدى أكبر المشكلات الثقافية والحضارية.

- معضلة الجمود الفكري والاستلاب الثقافي التي تزاوج بين الاستكانة للواقع المملوء بالأفكار الميّتة التي تحتاج إلى عقلية اجتهادية ونَفَس تجديدي - من أجل إزاحتها من طريق المسلم وإطلاقه من إسارها - وبين استجلاب الأفكار المميتة التي انتزعت من إطارها الثقافي الأصلي، ثم زرعت قسرا في إطار ثقافي مختلف وبيئة حضارية مباينة.
- مشكلة غلبة النَفَس التمجيدي في تناول التراث الإسلامي ودراسة قضاياه، وضعف الفكر النقدي الذي يتّجه إلى غربلة هذا التراث، وتصفيته من الشوائب التي علقت به عبر التاريخ.
- غياب النظرة الكلّية والبعد المنهجي عن الفكر الإسلامي - في الغالب - ومعاناته من مشكلة التجزيء، والتسطيح، والعفوية، وعجزه عن بلورة رؤية إصلاحية تتّسم بالعمق الفكري، والشمول، والتماسك المنهجي.
- ضعف روح المبادرة باعتبارها - وفق ابن نبي - المقياس الوحيد لفاعلية الفرد، وطغيان روح السلبية والانسحاب، وفقدان القدرة على امتلاك زمام المبادأة في التعامل مع مستجدّات الحياة وتعقيداتها.

هذا أبرز ما توصّلت إليه هذه الدراسة، ويبدو - من خلال النظر في مشكلاتنا الراهنة التي تزداد استفحالا وتعقيدا مع مرور الزمن - أننا مازلنا في حاجة إلى دراسة فكر مالك بن نبي، والإفادة من تحليلاته العميقة ونظراته النقدية النافذة، بعيدا عن منطق التبسيط والاستسهال الذي يعمّق أزماتنا ويبعد لحظة الانعتاق الحضاري.

الهوامش

1 انظر: مالك بن نبي «مذكرات شاهد للقرن»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1984، ص64 وما بعدها.

2 نشرت عدة دراسات ومقالات في علاقة الفكرة الدينية بالبناء الحضاري عند مالك بن نبي، منها على سبيل المثال:

- «الدور الحضاري للدين .. دراسة تحليلية لمفهوم ودور الفكرة الدينية عند مالك بن نبي»، بدران بن لحسن، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، العدد 10، أغسطس 2015.
- «دور الفكرة الدينية في بناء الحضارة عند مالك بن نبي»، احسن برامه، مجلة المعيار، الجزائر، العدد 43، يناير 2018.
- «الفكرة الدينية ودورها في البناء الحضاري عند مالك بن نبي»، هجيرة بومعزة، مجلة الحوار الثقافي، الجزائر، عدد سبتمبر 2015.

3 مالك بن نبي «تأمّلات»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002م، ص38 وص131.

4 انظر: بدران بن مسعود بن الحسن: «الظاهرة الغربية في الوعي الحضاري .. أنموذج مالك بن نبي»، سلسلة الأمة، قطر، العدد 73، رمضان 1420هـ ص87 و88.

5 مالك بن نبي «الظاهرة القرآنية»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، تقديم: محمد عبدالله دراز ومحمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق، 2000م، ص300.

6 محمد عبدالله دراز «الدين .. بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان»، دار القلم، الكويت، 1990م، ص83.

7 مالك بن نبي «الظاهرة القرآنية»، ص69.

8 مالك بن نبي «تأمّلات»، ص201.

9 مالك بن نبي «مجالس دمشق»، دار الفكر، دمشق، 2006م، ص109.

10 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2000م، ص60 و61، وبدران بن مسعود بن الحسن «الظاهرة الغربية في الوعي الحضاري .. أنموذج مالك بن نبي»، ص106.

11 مالك بن نبي «وجهة العالم الإسلامي»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002، ص154.

12 مالك بن نبي «الظاهرة القرآنية»، ص79.

13 مالك بن نبي «شروط النهضة»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1986، ص14.

14 المرجع السابق، ص25.

15 مالك بن نبي «ميلاد مجتمع»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1986م، ص76.

اعتقد ابن نبي أن هذه القولة حديث نبوي، وليست كذلك، بل هي كلام منسوب إلى الإمام مالك بن أنس. انظر: القاضي عياض بن موسى اليحصبي «الشفا بتعريف حقوق المصطفى»، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1404هـ - 1984م، ج2، ص676.

16 مالك بن نبي «ميلاد مجتمع»، ص76.

17 مالك بن نبي «الظاهرة القرآنية»، ص103.

18 المرجع السابق، ص300.

19 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ترجمة: بسام بركة وأحمد شعبو، دار الفكر، دمشق، 1992م، ص39 و40.

20 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص146.

21 مالك بن نبي «فكرة الأفريقية الآسيوية في ضوء مؤتمر باندونج»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2001م، ص235.

22 المرجع السابق، ص235.

23 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص147.

24 المرجع السابق، ص159.

25 المرجع السابق، ص164.

26 مالك بن نبي «في مهبّ المعركة .. إرهاصات الثورة»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002م، ص164.

27 مالك بن نبي «فكرة الأفريقية الآسيوية»، ص234.

28 مالك بن نبي «إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث»، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969م، ص32 و«القضايا الكبرى»، ص187.

29 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص183 و184.

30 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص191.

الأبّ هو المرعى، وقد شرح الإمام الزمخشري موقف عمر بن الخطاب، فقال: «قرأ عمر الآية، فقال: كل هذا قد عرفنا، فما الأبّ؟ ثم قال: هذا لعمر الله التكلّف، وما عليك يا ابن أمّ عمر ألا تدري ما الأبّ. ثم قال: اتبعوا ما تبيّن لكم من هذا الكتاب، وما لا فدعوه. فإن قلت: فهذا يشبه النهي عن تتبّع معاني القرآن والبحث عن مشكلاته، قلت: لم يذهب إلى ذلك، ولكن القوم كانت أكبر همّتهم عاكفة على العمل، وكان التشاغل بشيء من العلم لا يُعمل به تكلّفا عندهم، فأراد أن الآية مسوقة في الامتنان على الإنسان بمطعمه واستدعاء شكره، وقد علم من فحوى الآية أن الأبّ بعض ما أنبته الله للإنسان متاعا له أو لأنعامه، فعليك بما هو أهمّ من النهوض بالشكر لله - على ما تبيّن لك ولم يُشكل - ممّا عدّد من نعمه، ولا تتشاغل عنه بطلب معنى الأبّ ومعرفة النبات الخاص الذي هو اسم له، واكتف بالمعرفة الجُمْلية إلى أن يتبيّن لك في غير هذا الوقت. ثم وصى الناس بأن يجروا على هذا السنن فيما أشبه ذلك من مشكلات القرآن».

انظر: محمود بن عمر الزمخشري «تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ ج4، ص705.

31 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص191 و192.

لما سمع الخليفة عمر بن الخطاب اعتراض المرأة قال: «أصابت امرأة وأخطأ أمير، وفي رواية: فأطرق عمر ثم قال: كل الناس أفقه منك يا عمر، وفي أخرى: امرأة أصابت، ورجل أخطأ، والله المستعان». وترك الإنكار.

انظر: محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي «الجامع لأحكام القرآن»، تحقيق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1427هـ - 2006م، ج6، ص163.

32 مالك بن نبي «إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث»، ص28 و«القضايا الكبرى»، ص183.

33 مالك بن نبي «إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث»، ص26 و«القضايا الكبرى»، ص182.

34 مالك بن نبي «إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث»، ص22.

35 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص50.

36 المرجع السابق، ص51.

37 المرجع السابق، ص53.

38 النص المقصود هو قوله تعالى: (يسألونك عن الخمر والميسر قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس وإثمهما أكبر من نفعهما) (سورة البقرة، الآية 217).

39 النص المقصود هو قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون) (سورة النساء، الآية 43).

40 النص المقصود هو قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون) (سورة المائدة، الآية 92).

41 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص53 و54.

42 المرجع السابق، ص54.

43 المرجع السابق، ص54.

44 مالك بن نبي «تأملات»، ص42.

45 بدران بن مسعود بن الحسن «الظاهرة الغربية في الوعي الحضاري .. أنموذج مالك بن نبي»، ص142.

46 مالك بن نبي «تأملات»، ص38.

47 المرجع السابق، ص38.

48 المرجع السابق، ص39.

49 المرجع السابق، ص42.

50 المرجع السابق، ص42.

51 مالك بن نبي «الظاهرة القرآنية، ص207.

52 المرجع السابق، ص207.

53 مراد وهبة «مستقبل الأخلاق»، دار الآفاق الجديدة، القاهرة، 1994، ص127.

54 محمد عبدالله دراز «دستور الأخلاق في القرآن»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار البحوث العلمية، الكويت، 1980م، ص611.

55 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص96.

56 المرجع السابق، ص82.

57 الحديث رواه البخاري عن علي بن أبي طالب، كتاب المغازي، باب سرية عبدالله بن حذافة السهمي وعلقمة بن مجزز المدلجي، ويقال: إنها سرية الأنصاري، الرقم 4340، وجاء فيه: عن علي رضي الله عنه قال: «بعث النبي صلى الله عليه وسلم سريّة، فاستعمل رجلا من الأنصار وأمرهم بأن يطيعوه، فغضب فقال: أليس أمركم النبي صلى الله عليه وسلم بأن تطيعوني؟ قالوا: بلى، قال: فاجمعوا لي حطبا، فجمعوا، فقال: أوقدوا نارا، فأوقدوها، فقال: ادخلوها، فهمّوا، وجعل بعضهم يمسك بعضا ويقولون: فررنا إلى النبي صلى الله عليه وسلم من النار. فما زالوا حتى خمدت النار، فسكن غضبه، فبلغ النبيّ صلى الله عليه وسلم فقال: لو دخلوها ما خرجوا منها إلى يوم القيامة، والطاعة في المعروف».

58 مالك بن نبي «مشكلة الثقافة»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1989م، ص87.

59 المرجع السابق، ص67.

60 مالك بن نبي «شروط النهضة»، ص100 و101.

61 مالك بن نبي «مشكلة الثقافة، ص42.

62 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص94.

أورد ابن عساكر في «تاريخ دمشق» أن معاوية بن أبي سفيان قال لعقيل بن أبي طالب، وقد أمر له بخمسين ألف درهم: كيف رأيتني من أخيك؟ قال: أخي خير لنفسه منك، وأنت خير لي منك لنفسك، فأخذها كلها ورجع إلى أخيه.

انظر: علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر «تاريخ مدينة دمشق»، دراسة وتحقيق: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1417هـ - 1996م، ج41، ص23.

63 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص94.

64 المرجع السابق، ص157.

65 المرجع السابق، ص74.

66 المرجع السابق، ص153.

67 مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص46.

68 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ص153.

69 المرجع السابق، ص153.

70 مالك بن نبي «تأملات»، ص58، و«المسلم في عالم الاقتصاد»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2000م، ص8 و9.

71 مالك بن نبي «مشكلة الثقافة»، ص37.

72 مالك بن نبي «ميلاد مجتمع»، ص103 و104.

73 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص74.

74 المرجع السابق، ص162.

75 المرجع السابق، ص78.

76 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص176.

77 المرجع السابق، ص48.

78 مالك بن نبي «مجالس دمشق»، ص41 وص151.

79 سيد قطب «معالم في الطريق»، دار الشروق، بيروت، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1992م، ص116.

80 مالك بن نبي «مجالس دمشق»، ص64 وص67.

81 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص112.

82 المرجع السابق، ص112.

83 روى مسلم عن أنس بن مالك قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم في سفر، فصام بعض، وأفطر بعض، فتحزّم المفطرون وعملوا، وضعف الصّوّام عن بعض العمل. قال: فقال في ذلك: «ذهب المفطرون اليوم بالأجر»، صحيح مسلم، كتاب الصيام، باب أجر المفطر في السفر إذا تولّى العمل، رقم 1119.

84 مالك بن نبي «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ص112.

85 المرجع السابق، ص113.

86 مالك بن نبي «مجالس دمشق»، ص67.

87 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص125 و127.

88 المرجع السابق، ص125.

89 مالك بن نبي «فكرة الأفريقية الآسيوية»، ص86.

90 المرجع السابق، ص85.

91 المرجع السابق، ص83.

92 مالك بن نبي «وجهة العالم الإسلامي»، ص52.

93 المرجع السابق، ص60.

94 المرجع السابق، ص60.

95 المرجع السابق، ص73.

96 يقف ابن نبي في تحليله لمشكلات الحضارة الإسلامية عند لحظتين تاريخيتين: الأولى، لحظة صفين في العام 38هـ التي يراها نقطة بداية التصدّع بين المبدأ والواقع. والثانية هي لحظة سقوط دولة الموحّدين «وهي لحظة تكثّفت فيها مظاهر التخلّف الحضاري سياسيا واجتماعيا وثقافيا، ولهذا عدّها نقطة البدء في الحديث عن الانحطاط الحضاري للإنسان المسلم».
- انظر عبدالوهاب بوخلخال «قراءة في فكر مالك بن نبي»، كتاب الأمة، قطر، العدد 152، ذو القعدة 1433هـ ص110.

97 مالك بن نبي «وجهة العالم الإسلامي»، ص54.

98 المرجع السابق، ص32.

99 مالك بن نبي «فكرة الأفريقية الآسيوية»، ص240.

100 مالك بن نبي «وجهة العالم الإسلامي»، ص55.

101 المرجع السابق، ص50.

102 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص33.

103 مالك بن نبي «وجهة العالم الإسلامي»، ص54.

104 مالك بن نبي «فكرة الأفريقية الآسيوية»، ص111.

105 مالك بن نبي «القضايا الكبرى»، ص105.

106 مالك بن نبي «مذكرات شاهد للقرن»، ص389.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**
- **بدران بن مسعود بن الحسن** «الظاهرة الغربية في الوعي الحضاري .. أنموذج مالك بن نبي»، سلسلة الأمة، قطر، العدد 73، رمضان 1420هـ.
- **سيد قطب،** «معالم في الطريق»، دار الشروق، بيروت، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1992م.
- **عبدالوهاب بوخلخال** «قراءة في فكر مالك بن نبي»، سلسلة الأمة، قطر، العدد 152، ذو القعدة، 1433هـ.
- **علي بن الحسن بن هبة الله بن عبدالله المعروف بابن عساكر** «تاريخ مدينة دمشق»، دراسة وتحقيق: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1417هـ - 1996م.
- **عياض بن موسى اليحصبي** «الشفا بتعريف حقوق المصطفى»، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1404هـ - 1984م.
- **مالك بن نبي** «إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث»، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969م.
- **مالك بن نبي** «تأملات»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002م.
- **مالك بن نبي** «شروط النهضة»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1986م.
- **مالك بن نبي** «الظاهرة القرآنية»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، تقديم: محمد عبدالله دراز، ومحمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق، 2000م.
- **مالك بن نبي** «فكرة الأفريقية الآسيوية في ضوء مؤتمر باندونج»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2001م.
- **مالك بن نبي** «في مهبّ المعركة .. إرهاصات الثورة»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002م.
- **مالك بن نبي** «القضايا الكبرى»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2000م.
- **مالك بن نبي** «مجالس دمشق»، دار الفكر، دمشق، 2006م.

● **مالك بن نبي** «مذكرات شاهد للقرن»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1984م.

● **مالك بن نبي** «المسلم في عالم الاقتصاد»، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2000م.

● **مالك بن نبي** «مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي»، ترجمة: بسام بركة وأحمد شعبو، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1992م.

● **مالك بن نبي** «مشكلة الثقافة»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1989م.

● **مالك بن نبي** «ميلاد مجتمع»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1986.

● **مالك بن نبي** «وجهة العالم الإسلامي»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002م.

● **محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي** «الجامع لأحكام القرآن والمبيّن لما تضمنه من السنة وآي الفرقان»، تحقيق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1427هـ - 2006م.

● **محمد بن إسماعيل البخاري،** أبو عبدالله «صحيح البخاري»، دار ابن كثير، دمشق - بيروت، 1423هـ - 2002م.

● **محمد عبدالله دراز** «دستور الأخلاق في القرآن»، ترجمة: عبدالصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980م.

● **محمد عبدالله دراز** «الدين .. بحوث ممهّدة لدراسة تاريخ الأديان»، دار القلم، الكويت،1990م.

● **محمود بن عمر الزمخشري** «تفسير الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ.

● **مراد وهبة** «مستقبل الأخلاق»، دار الآفاق الجديدة، القاهرة، 1994م.

● **مسلم بن الحجاج النيسابوري،** أبو الحسين «صحيح مسلم»، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 1427هـ - 2006م.

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

تدريس التربية الإعلامية بالقيم
(أنموذج مقترح لمنهجية تعليمية موجهة لتلاميذ المرحلة الابتدائية)

أ. د. هشام المكي *

مقدمة

تهتم هذه الدراسة باقتراح منهجية عملية لتدريس التربية الإعلامية بالقيم؛ وهي تتوجه إلى المعلمين والمربين لتزويدهم بمادة توجيهية ومنهجية في هذا السياق، كما تحاول الدراسة المساهمة في التوعية بأهمية إدراج مادة التربية الإعلامية في المؤسسات التعليمية في العالم العربي الذي يعرف تأخرا كبيرا في هذا الصدد، مقارنة بالعديد من البلدان الغربية، وذلك على الرغم من تنامي الوعي بأهمية التربية الإعلامية، وبحاجة الأطفال إلى الحماية والتوجيه في تعرضهم للمضامين الإعلامية.

وتكتسب الدراسة أهميتها من رصد واقع حضور الإعلام وتكنولوجيا الاتصال في حياتنا الاجتماعية، وتأثير ذلك على الأطفال والمتعلمين، خصوصا مع الانتشار الكبير لتكنولوجيا الاتصال، وانتقالها مما يمكن أن نطلق عليه حالة «التعرض الجماعي» مع التلفزيون والمذياع مثلا، والتي تكون وضعيات التلقي فيها جماعية بحضور الأهل والراشدين، وتحت توجيههم ورعايتهم، إلى حالة «التلقي الفردي» مع الهواتف الذكية وأجهزة الآيباد، حيث يكون الصغار بمفردهم مع أجهزتهم الفردية، ويصعب في المقابل توجيههم أو مراقبتهم.

* أستاذ الإعلام والاتصال بجامعة سيدي محمد بن عبدالله، فاس - المملكة المغربية.

وفي الغالب، يبدي الآباء والمربون تخوفا حدسيا من التأثيرات السلبية لتكنولوجيا الإعلام والاتصال على أبنائهم، خصوصا في علاقتها بالتحصيل الدراسي واندماجهم الاجتماعي... لكنه يبقى مجرد شعور يفتقر إلى التبرير العلمي، كما يفتقر خصوصا إلى آليات التعامل مع الأطفال، وكيفية مصاحبتهم في تعرضهم للمضامين الإعلامية، واستخدامهم تكنولوجيا الإعلام والاتصال.

وأمام هذا الوضع، يصبح الرهان على تدريس التربية الإعلامية أساسيا، بل هو من أهم وسائل حماية الأطفال من الأضرار السلبية للإعلام وتكنولوجيا الاتصال، وتمكينهم من امتلاك الحصانة الذاتية ومهارات الاستهلاك النقدي للمضامين الإعلامية، وتوجيههم نحو الاستخدام السليم والإيجابي لوسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتصال.

وقد اهتم المتخصصون - في البداية - بحماية الأطفال من المضامين الإعلامية العنيفة، من خلال رصد العلاقة بين تعرض الأطفال لمحتويات إعلامية عنيفة، وما يصدر عنهم من سلوكات عنيفة تجاه الآخرين على أرض الواقع، وهي العلاقة التي اتفق الجميع على وجودها وإدانتها، لكن مع الاختلاف في أوجه تفسيرها: حيث اعتبر بعضهم أن العنف التلفزيوني هو السبب المباشر للعنف السلوكي؛ في حين ذهب بعض الباحثين إلى أن العنف التلفزيوني يحفز فقط الاستعداد للعنف الذي يوجد أصلا عند بعض الأطفال[1].

هكذا أصبح من الشائع أن المضامين الإعلامية العنيفة، والمضامين الإعلامية الإباحية، هي أخطر ما نخشاه على أخلاق أبنائنا. وعلى الرغم من الضرر البالغ للمضامين الإباحية والعنيفة على النشء، فإنها ليست أكبر الأخطار الإعلامية التي تهددهم؛ بل هناك أخطار أخرى قلما ينتبه المتخصصون والمربون إليها؛ خصوصا أن الصورة الإعلامية تنشئ لدينا نموذجا إدراكيا كاملا، أي طريقة خاصة لإدراك الذات والعالم والعلاقات الإنسانية[2].

وحينما نقتصر، فقط، على التحذير من المضامين الإعلامية المنافية للأخلاق (خصوصا الإباحية والعنيفة منها) فإننا ننطلق من افتراض ضمني بكون الإعلام مجرد وعاء محايد يمكنه نقل محتوى أخلاقي، كما يمكنه الترويج لمحتوى مناف للأخلاق، في حين أن الأمر خلاف ذلك؛ إذ يتميز المضمون الإعلامي بخاصية فريدة هي أن المضمون وحده غير كاف للحكم بضرر المضمون الإعلامي من عدمه، سواء كان إيجابيا أو سلبيا؛ بل العامل المؤثر هو طريقة التقديم، وهذا ما سوف أفصله لاحقا.

لكل ما سبق، أعتبر أن أهم مدخل أبني عليه ملامح منهجية لتدريس التربية الإعلامية هو مدخل القيم، وذلك لضربين من الأسباب، لا مجال لتفصيلهما:

● يتصل النوع الأول بجوهر التأثير الإعلامي؛ حيث إن أخطر أضرار الإعلام تنتج عن تلاعبه بقيمنا وإعادة تشكيلها بشكل يجعل منا مجرد مستهلكين سلبيين في عالم يصبح فيه كل شيء سلعة، حيث من المعروف أن من تأثيرات الإعلام إحلال قيم جديدة بدل أخرى قديمة، أو تعديل القيم الحالية، أو تعزيزها، كما أننا ندرك العالم من خلال «نموذج إدراكي»، بحيث إن لكل فرد نموذجه الخاص الذي يقوم على نظام تأويل فردي، فهو «خريطة إدراكية تبقي وتستبعد»[3]، وهذا ما يصفه بناصر البعزاتي بقوله: «يتم فعل الإدراك إذن كعملية يضع فيها الفرد عناصر الموضوع المدرك في شبكة من العلاقات الزمانية والمكانية والسببية. ولذلك فإن كل فعل إدراكي متلازم مع فعل تأويلي لا يفارقه؛ ومن الخطأ الحديث عن نشاط إدراكي خارج أي تأويل. وهذا الأخير يكون وفق ما يتهيأ له الفرد من كفاءة وخبرة»[4]؛ لذا فإن أعمق تأثيرات الإعلام في الأفراد، هو أنه يسهم في تشكيل القيم التي ننظر من خلالها إلى العالم، ونرتب عناصره على ضوئها. هكذا فالتعرض للمضامين الإعلامية قد يسلينا، أو يزودنا بأخبار العالم؛ لكنه يزودنا أيضا برصيد من الخبرات التي تسمح لنا ببناء نموذج إدراكي معين ونظام تأويلي للعالم، لنبني بالتدريج شخصية إدراكية منسجمة مع منطق الإعلام، بل وندرك الواقع وذواتنا، ونحدد مواقفنا واتجاهاتنا وفقا لنظام التأويل الإعلامي للوجود.

● ويتصل النوع الثاني، بأرقى أشكال مقاومة أخطار الإعلام؛ وهو تعزيز مناعة المنظومة القيمية، بشكل يؤهل حاملها ليكون مستهلكا نقديا للمضامين الإعلامية، ومتفاعلا بحس ذوقي وجمالي. وهذا عين المطلوب؛ فالمضامين الإعلامية لا متناهية، ووسائل الإعلام عديدة، مما يجعل أي لائحة جاهزة من التعليمات والمحاذير عديمة الجدوى، ويبقى الحل الوحيد هو إكساب المرء مهارات التلقي النقدي للمضامين الإعلامية.

لكل ما سبق، يُخصص هذا البحث لاقتراح منهجية لتدريس التربية الإعلامية بالقيم، تؤسَّس على أرضية نظرية تقوم على مداخل ثلاثة سيتم تفصيلها لاحقا[5]:

1 - فيما يتعلق بنماذج التربية الإعلامية، فأتبنى نموذج «جيمس بوتر» James Potter؛ لما يتميز به من تدرج يجعله أنسب، كإطار نظري لتصميم أنشطة ملائمة لتلاميذ التعليم الابتدائي.

2 - أما فيما يتعلق بمفهوم القيم وكيفية تحليلها، فأستند إلى «مقياس الأبعاد الخمسة للقيم الإعلامية» الذي طورتُه في أبحاث سابقة، وذلك بدمجه مع نموذج «جيمس بوتر» لتصميم أنشطة ملائمة لتعزيز مهارات التلقي الإعلامي النقدي من مدخل القيم.

3 - وفيما يتعلق بترسيخ القيم استنادا إلى المضامين الإعلامية، فسوف أدمج هنا بين نموذج «جيمس بوتر» ومنهجية «الأبعاد الثلاثة لترسيخ القيمة» وهي منهجية اشتغلت عليها سابقا بمعية فريق بحثي في دراسة إعلامية منشورة.

بناء على كل ما سبق، فإن موضوع الدراسة الحالية هو اقتراح منهجية جديدة لإدماج مزدوج: إدماج التربية الإعلامية في التدريس كمادة مستقلة، وإدماج القيم في تدريس التربية الإعلامية كمدخل أساسي؛ وذلك من خلال اقتراح مجموعة من التوجيهات العملية والإجراءات التطبيقية.

وتهدف الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- المساهمة في التحسيس بأهمية إدراج التربية الإعلامية مادة مستقلة في مناهجنا التعليمية في العالم العربي.
- المساهمة في مراكمة التصورات النظرية والعملية التي يقوم عليها تجويد تدريس التربية الإعلامية.
- تزويد الجهات التي قد ترغب في تدريس التربية الإعلامية بمادة عملية وتوجيهية تساعدها في ذلك، ويتعلق الأمر بالمؤسسات التعليمية، والجمعيات العاملة في مجال الطفولة والتعليم، والمدربين وغيرهم.

وتستند المنهجية المقترحة - في إطارها النظري - إلى اجتهادات شخصية في مجال القيم، وهي في شقها التطبيقي تنزيل لتلك الاجتهادات؛ لذلك تنقسم الدراسة إلى قسمين اثنين: يعرض القسم الأول الأسس النظرية التي استندت إليها، وفيه عرض ضمني للمفاهيم الأساسية للدراسة ومقترحاتي بشأنها. أما القسم الثاني فخُصِّص لعرض المنهجية المقترحة، مع تقديم بعض الأمثلة عليها، من خلال عرض نماذج مبسطة لبعض دروس التربية الإعلامية بالقيم.

أولا - الإطار النظري للمنهجية المقترحة

1 - تعريف التربية الإعلامية من منظور تربوي

إن التربية الإعلامية تستجيب لحاجة فعلية وواقعية، تتمثل في ضرورة حماية الصغار من التأثيرات السلبية لبعض المضامين الإعلامية، في عصر أصبحت فيه تكنولوجيا الاتصال تحيط بنا من كل جانب، وتقصفنا في كل لحظة بالعديد من رسائلها الإعلامية. وقد اعتمدت العديد من الدول الغربية تدريس التربية الإعلامية ضمن مناهجها التعليمية، منذ أكثر من ثلاثة عقود؛ فقد جعلت كندا التربية الإعلامية مادة تعليمية إلزامية في التعليم الثانوي، منذ العام 1987، وقامت بتعميمها بدءا من العام 1995 على كل المستويات التعليمية، من الصف الأول إلى التاسع. وقد اعتُمدت التربية الإعلامية مادة دراسية أساسية في العديد من بلدان العالم، مثل أستراليا وتشيلي والهند وإنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية...[6].

في العام 1999 انعقد مؤتمر فيينا تحت شعار: «التربية من أجل عصر الإعلام والتقنية الرقمية»، ليعكس بذلك الإجماع الدولي حول ضرورة تزويد الصغار واليافعين بالمهارات التربوية والعملية

الملائمة لنسج علاقة إيجابية مع الإعلام، حيث اقترح المؤتمر تعريفا مرجعيا للتربية الإعلامية باعتبارها التعامل مع جميع وسائل الإعلام والاتصال المختلفة، وتمكين الأفراد من فهم رسائلها الإعلامية، وإنتاجها، واختيار الوسائل المناسبة للتعبير عن رسائلهم الخاصة.

وللتربية الإعلامية تعريفات عديدة، من بينها:

● «التربية الإعلامية: هي القدرة على أن نفسر بوعي كامل وانتباه المعاني والتأثيرات الإيجابية والسلبية لرسائل وسائل الإعلام التي تواجهنا»[7].

● «التربية الإعلامية: هي القدرة على التحليل والوصول إلى وسائل الإعلام، والقدرة على إنتاج رسائل وبثها عبر وسائل الإعلام، كما تعني عدم الخوف من التكنولوجيا الحديثة»[8].

● «تشمل التربية الإعلامية الممارسات التي تمكّن الناس من الوصول إلى وسائل الإعلام وتقييمها نقديا، وإنشاء أو معالجة مضامين إعلامية»[9].

وتبين التعريفات السابقة أن التربية الإعلامية تركز على مهارات التعرض النقدي الواعي لمضامين وسائل الإعلام، من خلال امتلاك مهارات الفهم والتحليل النقدي، والتذوق الجمالي والفني للرسائل الإعلامية؛ لكن يغيب عن هذه التعاريف البعد التربوي أو التعليمي، فهي تعبر عن «حالة نهائية» من المهارات المتحصلة، ولا تحيل على عملية التربية الواردة في التعريف. ولعل هذا مرده إلى أن المصطلح الشائع أكثر في الأدبيات الغربية هو Media literacy والذي قد نترجمه حرفيا إلى «محو الأمية الإعلامية» (وهي بدورها ترجمة منتشرة نسبيا في الأدبيات العربية)، وربما يحيل أكثر على امتلاك ثقافة إعلامية أكثر مما يحيل على عملية التربية التي تتضمن على الأقل ثلاثة عناصر: المربي، والتدخلات التربوية، والفرد الخاضع للتربية؛ لذا فإنني أقترح تعريفي الخاص التالي: «التربية الإعلامية: هي مجموعة من التدخلات المنهجية والمنظمة، ذات الطابع التربوي والتعليمي، التي تهدف إلى تمكين الأفراد من مهارات التعرض النقدي والواعي لمضامين وسائل الإعلام والاتصال، ومن القدرة على الاستخدام الآمن والإيجابي لوسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتصال. وذلك من خلال تزويدهم بمهارات التلقي والتحليل النقدي، والتذوق الجمالي والفني للرسائل الإعلامية، ومهارات إنتاج المضمون الإعلامي أو تداوله».

وحتى حينما يتعلق الأمر بتنزيل التربية الإعلامية، فإن الأمر نسبي ويتأثر بالسياق الذي تتم فيه هذه العملية، فإذا كان المربون وأولياء الأمور ينشغلون مثلا بالحماية الأخلاقية للأطفال، ويتخوفون أكثر من تضررهم بالآثار السلبية لبعض المضامين الإعلامية، وما قد يتعلمونه منها من عادات تخالف قيم المجتمع، أو ما يتعرضون به من أضرار نتيجة عادات الاستخدام السيئة؛ فإن

للمنظمات الدولية مثلا اهتماماتها ومنطقها الخاص في تدريس التربية الإعلامية: حيث أعدت منظمة اليونسكو منهاجا متكاملا لتدريس التربية الإعلامية، يضم العديد من الموارد الموجهة للمعلمين، غير أنه يعكس المنظورين الحقوقي والسياسي السائدين عند المنظمات الدولية، حيث يتحدد الإطار الأساس الذي بني عليه المنهاج المقترح من ثلاثة محاور هي بالترتيب:

«أ - معرفة وفهم الإعلام والمعلومات المستخدمة في الخطاب الديموقراطي والمشاركة الاجتماعية.

ب - تقييم النصوص الإعلامية ومصادر المعلومات.

جـ - إنتاج واستخدام الإعلام والمعلومات»[10].

حيث تبرز - بشكل واضح - هيمنة المنظور الحقوقي على الرؤية الموجهة لهذا المنهاج؛ وهو ما يظهر منذ المقدمة التي تبتدئ بالعبارة التالية: «تنص المادة 19 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان على «أن لكل فرد الحق في حرية الرأي والتعبير؛ ويشمل هذا الحق حرية اعتناق الآراء من دون أي تدخل، والتفتيش وتلقي ونقل المعلومات والأفكار عبر أي وسيلة ومن دون تقيّد بالحدود الجغرافية»، إن المنهاج «أ. م. إ.» [يقصد بها: أساسيات المعلومات والإعلام] يزوّد المواطنين بالكفاءات اللازمة من أجل السعي والتمتع بالفوائد الكاملة لهذا الحق الإنساني الأساسي»[11].

وبتصفح المنهاج، نلاحظ أنه يقدم العديد من المعارف والمعلومات الأساسية لفهم الإعلام ومختلف وسائله، وهي مهمة جدا للمتعلمين، لكن وفق منظور حقوقي يركز على مفاهيم الديموقراطية والحقوق والمواطنة والتعددية والمساواة وغيرها.

وعلى الرغم من أهمية هذا المنظور، فإن هذا لا يمنع من تقديم مقترح آخر، يُغلِّب الجانب التربوي والقيمي، ويستهدف تزويد المتعلمين بالقيم الأخلاقية في استهلاك المضامين الإعلامية، خصوصا في المراحل الأولى من التعليم، ونحن نركز على المنظور التربوي القيمي باعتبار أن مرحلة التعليم الابتدائي مرحلة تربوية بامتياز، يتلقى فيها المتعلمون أصلا القيم الأخلاقية الأساسية التي تترسخ في نفوسهم، وتشكل القيم التي يُنشَّأون عليها؛ لذا فإن اعتماد التربية الإعلامية بالقيم سيكون متكاملا مع بقية المواد التعليمية، ومنسجما أكثر مع المنطق الذي يدرس به المتعلمون. على أن تتسع الرؤية أكثر مع تقدم المتعلمين في المستويات التعليمية لتشمل مقاربات أخرى حقوقية وإبداعية... كما يمكن أيضا المزاوجة بين المنظورين القيمي والحقوقي بما يراعي قدرات المتعلمين، وعموما ينبغي على أي برنامج تعليمي للتربية الإعلامية أن يستهدف تحقيق الأهداف التالية:

– تزويد المتعلمين بثقافة إعلامية عامة تمكنهم من الاستهلاك النقدي التفاعلي لمضامين وسائل الإعلام والاتصال.

- تعزيز الاستخدامات الإيجابية لوسائل الإعلام والاتصال عند المتعلمين، وتمكينهم من مهارات الاستخدام السليم (صحيا وتربويا وتثقيفيا) والمفيد لوسائل الإعلام والاتصال.
- تزويد المتعلمين بأدوات التعامل النقدي مع محتويات وسائل الإعلام والاتصال.
- تمكين المتعلمين من تقنيات الاستخدام الأمثل لوسائل الاتصال الحديثة والتي تشمل: البحث في الإنترنت، والاستخدام الإيجابي لمواقع التواصل الاجتماعي، والاستعمال الصحي للألواح الرقمية، وتقنيات إنتاج ومعالجة المضامين الإعلامية.

2 - نموذج جيمس بوتر للتربية الإعلامية

يعرف «جيمس بوتر» James Potter التربية الإعلامية بكونها: «المنظور الذي نستخدمه بشكل فاعل لتعريض أنفسنا لوسائل الإعلام من أجل تأويل معاني الرسائل التي نتعرض لها، ونقوم ببناء هذا المنظور من أبنية المعرفة. ولبناء أبنيتنا المعرفية، نحتاج إلى أدوات ومواد خام واستعداد. الأدوات هي مهاراتنا، أما المواد الخام فهي المعلومات الواردة من وسائل الإعلام ومن العالم الحقيقي. الاستعداد يأتي من موقفنا الشخصي»(12).

ويعرض «جيمس بوتر» تدرجا «بيداجوجيا» لمراحل التربية الإعلامية، من خلال الانتقال من المهارات الأساسية البسيطة إلى المهارات الأكثر تعقيدا، وذلك على النحو التالي(13):

أ - مرحلة اكتساب الأساسيات

- معرفة أن هناك آخرين غيرنا، وأن هناك أشياء في الكون غيرنا، وهؤلاء الأفراد يختلفون عنا ويقومون بوظائف مختلفة.
- تعلم المعاني والتعبيرات الخاصة بالوجه والأصوات الطبيعية، والتعرف على الأشكال والألوان والحركات والعلاقات بين الأشياء وأماكنها.
- تعلم مفهوم تنظيم الوقت.

ب - مرحلة اكتساب اللغة

- التعرف على أصوات المتحدثين وربط المعاني ببعضها.
- المقدرة على التحدث بأصوات أو تنغيمات مختلفة وفقا لكل موقف.
- التوجه إلى وسائل الإعلام المسموعة والمرئية.
- تطوير استجابات سلوكية وعاطفية فيما يتعلق بالموسيقى والأصوات.
- التعرف على شخصيات معينة في وسائل الإعلام المرئية وتتبع حركتها.

جـ - مرحلة تعلم السرد أو القص

– فهم اختلاف الخيال عن الواقع: الإعلانات مقابل التسلية، والواقع مقابل ما يبدو أنه محاولة لمحاكاة الواقع.

– فهم كيفية ربط عناصر الحبكة بالتتابع الزمني أو بنتائج الدوافع والأفعال التي تقوم بها الشخصيات.

د - مرحلة تنمية جانب الشك

– التقليل من شأن المزاعم الموجودة بالإعلانات.

– التمييز بين ما نحبه وما لا نحبه في العروض والشخصيات.

– السخرية من بعض الشخصيات أو الاستمتاع بأخرى.

هـ - مرحلة التطوير المكثف

– تنمية دوافع الحصول على المعلومات بشأن مواضيع معينة.

– تطوير المعلومات بخصوص موضوعات محددة.

– تكوين وعي عال بفائدة المعلومات، واستخدام المعلومات المفيدة.

و - مرحلة الاستكشاف التجريبي

– السعي إلى الحصول على أشكال مختلفة من المضامين والقصص.

– التركيز على البحث عن ردود أفعال جمالية وأخلاقية وعاطفية ومدهشة.

ز - مرحلة التقدير النقدي

– قبول الرسائل في صيغتها ثم تقييمها.

– تطوير فهم مفصل للسياق الفني والسياسي والاقتصادي والتاريخي الخاص بتنظيم الرسائل.

– تطوير قدرة المقارنة بين الرسائل المختلفة.

– تطوير قدرة لبناء حكم عام عن جوانب القوة أو الضعف في الرسالة.

حـ - مرحلة المسؤولية الاجتماعية

– تبني موقف أخلاقي تجاه بعض الرسائل التي تكون مفيدة للمجتمع أكثر من غيرها.

– فهم كيف أن قرارات الفرد تؤثر في المجتمع.

– التعرف على بعض المواقف التي يمكن أن يقوم بها الأفراد لإفادة المجتمع.

3 - الأبعاد الثلاثة للقيمة

يطرح تعريف مفهوم القيمة العديد من الإشكالات التي قد لا يتسع المقام لطرحها، وقد سبق أن تناولتها في دراسة سابقة[14]؛ لذا سأتجه مباشرة إلى سرد نماذج لتعاريف اصطلاحية للقيمة

أعتبر أنها تحقق قدرا لا بأس به من الدقة والتحديد، ثم أقدم مقترحَ تعريفٍ عملي للقيمة.

تأخذ «القيمة» دلالات متعددة في الاصطلاح العربي، وفقا لتخصصات الباحثين وزوايا معالجاتهم وسياقاتها، ويمكن أن أدرج الدلالات التالية على سبيل التمثيل:

- يعرف الربيع ميمون القيمة (متأثرا بجورج دافال) قائلا: «القيمة هي خاصية شيء يعتبر قابلا للرغبة فيه إذا التفتنا إلى ناحية التجريد فيها. أو بأنها الشيء الذي يعتبر قابلا للرغبة فيه من حيث هو قابل للرغبة فيه إذا التفتنا إلى ناحية التعيين فيها... وكما يجب تمييزها عن كلمات قد تستعمل في مكانها، ومن هذه الكلمات: الخير والمثل الأعلى والغاية والكمال والمعيار والمنفعة»(15).

- ويعتبر محمد خليفة أن القيم هي: «الأحكام التي يصدرها الفرد بالتفضيل أو عدمه للأشياء والموضوعات في ضوء تقويمه وتقديره لهذه الأشياء والموضوعات»(16).

- أما محمد الكتاني فيعتبر أن القيم هي: «الوصف الذي يكتسيه الباعث على إنجاز فعل من الأفعال، بحيث يسد حاجة من حاجات الإنسان الضرورية أو الكمالية، أو من حيث يطلب كوسيلة لتحقيق غاية أخرى، أو من حيث يعد تحقيقه مطلوبا لذاته؛ فهناك إذن المنفعة، وهناك اللذة والمتعة، وهناك الرضا النفسي وراحة الضمير»(17).

ومن أكثر التعريفات الاصطلاحية ضبطا لمفهوم القيم تعريف محمد سبيلا الذي يقول فيه: «القيم هي مجموع المعتقدات والتمثلات والآراء ذات الصبغة الأخلاقية أو التوجيهية، والتي تتضمن تمييزات إيجابية (تفضيلات) أو سلبية (تبخيسات)، تجعلها تتحول إلى مبادئ حافزة وموجهة أو معايير سلوكية»(18)؛ إذ يُظهر هذا التعريف مصدر القيم الذي يتحدد في المعتقدات والتمثلات والآراء الأخلاقية والتوجيهية، كما يظهر التعريف الامتداد العملي للقيم التي تنعكس عمليا على حياة الإنسان، من خلال تحولها إلى تمييزات إيجابية أو سلبية، توجه سلوك الإنسان، وتحدد مواقفه.

وحتى لا نتيه بين كثرة التعاريف وتعدد المدارس الفلسفية، وتباين زوايا النظر والتحليل فيها، أشارك محمد بلفقيه ملاحظته التالية: «انطلاقا من النظرة الشمولية للموضوع يبدو أن القيم كلها تنطوي على عناصر معرفية [وإن كانت بعض التعاريف لا تشير إليها]، وأن لها صفة الانتقاء والتوجيه، وأن فيها مكونا انفعاليا، وهي تعمل باعتبارها معايير انتقائية عند الفعل، للحكم والتفضيل والاختيار»(19).

وبناء على ما سبق، اقترحت في دراسة سابقة، بمعية فريق بحثي، تعريفا عمليا للقيمة، وقمنا باختباره تجريبيا فأفضى إلى نتائج جيدة(20)، حيث نعتبر أن تعريف القيمة ينبغي أن يركز على مسألتين:

- الأولى هي البعد العملي للقيمة، باعتبارها تشكل - في الواقع الإنساني المعيش - معيارا للتفضيل والاختيار يظهر في سلوك الأفراد.

- والثانية منهجية، مفادها أن كل قيمة تظهر عند متبنيها من خلال ثلاثة أبعاد:

- «**بُعد معرفي:** حيث تتحدد فيه القيمة كوعي عقلي، وبناء معرفي، بما يستلزمه من معلومات حول هذه القيمة، تؤثث فهمه وتمثله له؛ وهذا ما عبر عنه محمد بلفقيه بقوله: «القيم كلها تنطوي على عناصر معرفية»، كما أشار إليه محمد سبيلا بقوله: «المعتقدات والتمثلات».

- **بُعد وجداني:** باعتبار الجانب الذوقي من القيم، والذي يترجم كتبخيسات وتفضيلات (محمد سبيلا)، تستعمل للانتقاء والتوجيه (محمد بلفقيه).

- **بُعد سلوكي:** حينما ينجم عن التفضيلات السابقة سلوك معين لتثمين شيء ما والإقبال عليه، أو العزوف عنه، من خلال معايير سلوكية (محمد سبيلا)، تفضي إلى اختيارات (محمد بلفقيه)»[21].

هكذا ينبغي لكل تعريف للقيم أن يستحضر أبعادها المعرفية والوجدانية والسلوكية التي تجمع بين الرصيد المعرفي والموقف الوجداني والسلوك العملي، والتعريف الذي يضم كل هذه الأبعاد هو تعريف محمد سبيلا السابق: «القيم هي مجموع المعتقدات والتمثلات والآراء ذات الصبغة الأخلاقية أو التوجيهية، والتي تتضمن تمييزات إيجابية (تفضيلات)، أو سلبية (تبخيسات)، تجعلها تتحول إلى مبادئ حافزة وموجهة أو معايير سلوكية»[22].

ولعل ما ذهبنا إليه أعلاه من ضرورة النظر إلى القيم في أبعادها المعرفية والوجدانية والسلوكية، نجد تزكيته في العناصر المكوِّنة لمفهوم القيم وفق تقرير اللجنة العلمية المكلفة بإعداد البحث الوطني حول القيم، والذي نقتبس منه الملاحظات التالية:

- «القيم: تفضيلات جماعية تحيل على طرق للوجود والتصرف، يرى فيها أشخاص أو جماعات اجتماعية مُثلا عليا.

- القيم، لا تحيل فقط، على «مُثل» يتم التطلع إليها، بل لها في الأساس وظائف عملية؛ إذ تقود وتلهم، وتنص على أحكام وخيارات وآراء وأفعال فردية وجماعية»[23].

بناء على ما سبق، نعتبر أن الفرد حينما يتبنى قيمة معينة، فإن تلك القيمة تظهر عنده من خلال ثلاثة أبعاد: بُعد معرفي يشمل طريقة فهم الفرد لتلك القيمة وتمثله لها. وبُعد ذوقي وجداني، تحدد فيه تلك القيمة للفرد اختياراته وميولاته وتفضيلاته. وبعد سلوكي تتجسد فيه تلك التفضيلات على شكل أفعال سلوكية أو عزوف عن سلوكات أخرى.

وبالتالي حينما نحاول ترسيخ أي قيمة عند الأفراد، فإننا نحتاج إلى أن نشتغل على تلك الأبعاد الثلاثة بشكل متوازن:

- فنحرص أولا على أن يفهم الفرد تلك القيمة ويستوعبها بشكل جيد، ونصحح لديه أي تمثلات خاطئة أو غير دقيقة بشأنها.

- ونحرص ثانيا على إقناعه عقليا (منطقيا) بأهمية القيمة وجدواها؛ كما ينبغي أن نحرص، بالقدر نفسه، على تكوين ميل عاطفي وجداني نحو تلك القيمة (ولعل الإعلام يتقن أكثر لغة العاطفة التي تخاطب اللاوعي)، حتى يتعلق الأفراد بتلك القيمة عاطفيا، وتنسجم القيمة بشكل سلس مع منظومتهم الذوقية.

- وينبغي ثالثا، تحويل تلك القيمة إلى سلوكات عملية مفهومة، تتيح للأفراد تصريف تلك القيمة عمليا. غير أن هذه ليست بالمهمة اليسيرة؛ إذ ينبغي أن تتوسط بين حدين، من الخطأ الاقتصار على أحدهما؛ فالتجريد الكامل للقيمة يقتلها، بحصرها بين دفتي كتاب أو خطاب وعظ، فتموت القيمة حينما تتعطل وتتعالى - لفرط التجريد - على حياة الناس. أما الحد الثاني، فهو الإمعان في تجزيء القيمة وتجسيدها، فيتصور الفرد أن أحد تمظهرات القيمة في سلوك ما هو نفسه عين القيمة، فتموت القيمة بتضييقها وضغطها وحصرها في نموذج واحد لها أو بضعة نماذج، ولعل من أشكال ذلك ما نراه عند بعض البسطاء من حصر الصدقة أو الخير مثلا في أشكال تقليدية لا تواكب تطور المجتمع وحاجاته.

لذا ينبغي الحرص على أن يفهم الفرد (طفلا كان أو راشدا) أن القيمة أقرب إلى منهج عمل في الحياة الاجتماعية، تتعدد تصريفاته بتعدد المواقف، ولعلها الشخصية النقدية الفاعلة التي تستوعب هذا الأمر فتحسن تصريف القيم اجتماعيا؛ لهذا جمعنا بين دقة فهم القيم وحسن تمثلها عقليا، والميل إليها عاطفيا، وتصريفها ذوقيا فسلوكيا.

4 - مقياس الأبعاد الخمسة للقيم الإعلامية

أ - الخلفية النظرية للمقياس

تضم المكتبات الغربية عددا مهما من مقاييس دراسة القيم[24]، غير أن تلك المقاييس تعمل على دراسة القيم وتصنيفها من خلال الانطلاق من تصنيفات وتفضيلات المجتمع؛ إذ تستخرج قيمها من الواقع الاجتماعي المعيش.

ويبدو هذا الاختيار مشروعا ومبررا مادام ينسجم مع مبادئ الدراسات الاجتماعية، من حيث الدقة والموضوعية، ومدى تمثيلية العينة لمجتمع الدراسة، وغيرها من المحددات العلمية الإجرائية والمنهجية؛ لذا تفضي هذه الدراسات - في العادة - إلى نتائج صحيحة في ضوء الواقع الاجتماعي الفعلي.

لكن إذا كان العقل الغربي صانعا لقيمه، عبر جعل العلم والتجربة مصدرا للمعرفة، وإقصاء كل المصادر الأخرى، منذ أن تحرر من سلطة الغيب الكنسي؛ فقد جاز له أن ينطلق في دراساته الاجتماعية للقيم من تحديد وتحليل توجهات المجتمع بخصوص القيمة موضوع الدراسة، وذلك حرصا منه على تحقيق الموضوعية كما يتصورها.

غير أن العقل المسلم لا يعتبر صانعا لقيم مجتمعه إلا من خلال أحد الوجهين الآتيين:

- **وجه إيجابي:** باعتبار كل فعله الإنساني تأويلا للوحي الإلهي وتنزيلا له على أرض الواقع، وذلك تحقيقا لمسؤولية الاستخلاف.

- أو **وجه سلبي:** بابتعاده عن قيم الوحي الإلهي، واستلابه من خلال إعادة إنتاجه لقيم دخيلة، عبر تعطيل خاصية الاجتهاد لديه؛ فينقطع رباطه مع الوحي استلهاما وتنزيلا، ويقبل على القيم الوافدة استنساخا وتقليدا.

من هذا المنطلق، تفرض حالة المجتمعات المسلمة البحث في مسألة القيم بشكلين متوازيين لا غنى عن أحدهما:

- **الشكل الإجرائي الميداني** المألوف الذي يمتح من كل ما جد في التراكم العلمي الإنساني في مجال الدراسات الاجتماعية، ولا يجد غضاضة في الاستفادة من الإبداعات الغربية وغيرها في هذا المجال؛ فنراكم تصنيفات دقيقة ومعلومات وافية عن موضوع البحث، وتتسم النتائج هنا بقدر كبير من الدقة والموضوعية والتفصيل، ولهذا النوع من الدراسات أهميته البالغة، ومجالاته التي نحتاج إليها، خصوصا حينما نرغب في معرفة معلومات دقيقة عن قيمة ما، وكيف يتصورها مجتمع الدراسة، أو تغيرات تمثلاتها عندهم.

- **الشكل التوجيهي القيمي**، ويقتضي الاجتهاد في وضع مناهج للبحث في المعنى الوجودي لهذه القيم، بما هي قيم شهود وتوحيد، أو قيم جحود وحلولية.

وقد بينتُ في دراسة سابقة[25] كيف ترتد مختلف النظريات الإعلامية إلى بنية ثلاثية تقوم على عناصر ثلاثة، هي المُرسِل والرسالة والمستقبل، والتي تعكس فلسفيا ثالوثا آخر هو الواقع المعيش، ووسيط مادي ينقل صورة الواقع إلى الذات، لتشكل إدراك الذات لذلك الواقع. هنا نجد أنفسنا أمام علاقة تثليثية بين واقع فعلي، ووسيط، وتمثل عن ذلك الواقع.

ومن مظاهر التخلص من تلك النظرية الحلولية للإله، التحرر من التثليث الذي تسرب من المجال الديني المسيحي إلى مجال الفلسفة؛ إذ تُقسِّم الفلسفة القيم إلى ثلاثة مجالات: المنطق والأخلاق والجمال؛ يحدد الأول قواعد التفكير السليم من خلال قيمة الحق، ويحدد الثاني قواعد السلوك الأخلاقي التي تقوم على قيمة الخير، بينما يحدد الأخير مقاييس الجمال والذوق من خلال

قيمة الجمال. لكن تجاوز الفهم التثليثي إلى فهم مخمس للوجود، ينبني عليه في المقابل تجاوز المنظور التثليثي للقيم التي «هي خمس وليست ثلاثا كما يتصورها من ظل حبيس التثليث»[26]، وتتحدد كما يلي:

- «**القيمة النظرية:** صادق/ كاذب، وهذا مجال القيم المعرفية الذي يأخذ أقصى صوره مع العلماء.

- **القيمة العملية:** خير/ شر، وهذا مجال القيم الخلقية السلوكية الذي يأخذ أقصى صوره مع رجال الدين وأهل التربية.

- **القيمة الجمالية:** جميل/ قبيح، وهذا مجال القيم الجمالية الذي يأخذ أقصى صوره مع الشعراء وأهل الفن عموما.

- **القيمة الجهوية:** اختيار/ اضطرار، وهذا مجال القيم التوجيهية الذي يأخذ أقصى صوره مع رجال السياسة والحكم.

- **القيمة الوجودية:** شاهد/ جاحد (أو ذاكر/ غافل)، وهذا مجال القيم الشهودية الذي يأخذ أقصى صوره مع الحكماء»[27].

بعدها ننقل مجالات القيم الخمس، إلى مجال الإعلام، في بحوث تحليل المضمون أساسا. ويتحدد المقياس الذي أقترحُه، من خلال استخراج القيم الواردة في محتوى الاتصال في خطوة أولى، وفي مرحلة ثانية، نعتبر أن كل قيمة تتحدد من خلال خمسة أبعاد: نظرية، وجمالية، وخُلقية، وتوجيهية، ووجودية، بمعنى أنني أستخدم مجالات القيم الخمس التي بيَّنها أبو يعرب المرزوقي فلسفيا، بوصفها أبعادا خمسة للقيمة نفسها.

ب - تقديم مقياس الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال

أُسمي المقياس الذي أقترحه «مقياس الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال»، وهو يتحدد من خلال الأبعاد التالية:

- هذا المقياس أداة منهجية علمية تكميلية، تخص دراسات تحليل المضمون الإعلامي؛ إذ ينضاف إلى المقاييس الموجودة التي تهتم بدراسة ما يتعلق بحضور القيم (كمًّا وكيفًا) في محتوى الاتصال الجماهيري ضمن دراسات المضمون التحليلية، مع التنبيه على ضرورة أن تجمع تلك المقاييس بين الأبعاد الثلاثة للقيمة: المعرفية والوجدانية والسلوكية. وقد اقترحت سابقا بمعية فريق بحثي، شبكات نوعية لدراسة القيم، سواء في المضمون الإعلامي أو عند الجمهور، بحيث تجمع تلك الشبكات بين الأبعاد السلوكية والوجدانية والمعرفية للقيم[28].

- هو أداة منهجية علمية تسمح أساسا بتعرف التوجه الفلسفي والأخلاقي العام للقيم، من حيث كونها قيما تقدم في سياق حلولي توجهه قيم مادية، أو في سياق شهودي توجهه قيم الغيب الأخلاقية التي تتعالى على الحياة المادية للإنسان؛ وذلك بهدف التنبيه إلى تأثير شكل تقديم القيم على تمثلها عند الجمهور، بدل الاقتصار فقط على مضمونها الذي قد يكون خادعا في أحيان كثيرة.

- وهذا يُستفاد منه أيضا أن نَقيضَ القيمة قد يُقدَّم إعلاميا بوصفه قيمة جاذبة؛ فالصدق قيمة أساسية، ونقيضها الكذب الذي أعتبره قيمة سلبية كثيرا ما يقدمها الإعلام بشكل جاذب، تتحول معه إلى قيمة أساسية عند متبنيها؛ فيعتبرها دليلا على الشطارة الاجتماعية والفطنة، وينطلق في سلوكاته الاجتماعية منها؛ وفي المضامين الإعلامية، أعتبر أن كل ما يقدم باعتباره معيارا للاختيار والتفضيل، ومحركا للسلوك، هو قيمة. ويشمل ذلك كثيرا من القيم السلبية التي لم نتعود وصفها بالقيم، لكنها عمليا، تفعل ما تفعله القيم فينا من توجيه.

- يستند «مقياس الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال» إلى دليل الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال الجماهيري، وهو الدليل الذي يقدم نواة المقياس، بحيث يمكن تكييفه مع شبكات الملاحظة المختلفة ضمن «مقياس الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال»، مع ضرورة مصاحبته للمقاييس المعتادة في مجال تحليل المضمون الإعلامي، والتي تجمع بين تحليل الخطاب، وشكل ذلك الخطاب أيضا. ويعتبر هذا المقياس أن كل قيمة تتحدد من خلال خمسة أبعاد على النحو التالي:

الجدول (1): دليل الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال الجماهيري

القيمة	سياقها	أبعادها				
		النظري/ المعرفي	الأخلاقي	الجمالي	التوجيهي	الوجودي
البر، الوفاء، الإيمان، العنف...	سياق تقديمها ...	هل يُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل يُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل يُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟	هل يُقدَّم من خلال خطاب محايد أم توجيهي؟	هل يُقدَّم من خلال رؤية توحيدية أم حلولية؟

لقد تعمدت أن أدرج في الدليل قيما إيجابية (البر، والوفاء، والإيمان...)، لأبين أنه لا يكفي أن تكون القيمة المقدمة إعلاميا قيمة إيجابية المضمون حتى نطمئن (وهذا هو الخطأ الذي يقع فيه النقد الأخلاقي لمحتوى الإعلام)، بل ينبغي الانتباه إلى أبعاد تلك القيمة؛ فأحيانا تكون القيمة إيجابية في ظاهرها، لكنها تعزز في المشاهد تمثلات سلبية لها.

وأحيانا أخرى تكون القيمة سلبية (أو نقيض القيمة) مرفوضة أخلاقيا، لكنها تُقدَّم بشكل يجعل جمهور الإعلام يتفاعل معها إيجابا، بل وتترسخ في لاوعيه. ولشرح ذلك، أعيد تقديم الجدول السابق، مع التمثيل لعناصره بنماذج ألفناها في السينما الأمريكية، وتخص قيمة النجاح المالي، التي تأخذ المظهر التقليدي المألوف: ذلك اللص/ المحتال الوسيم الذكي الطريف الذي تخفق قلوبنا ونحن نشاهد مطاردات الشرطة له ونأمل في قلوبنا ألا يُلقى القبض عليه أبدا! في الوقت نفسه الذي نسخر من الشرطي السمين الكسول الذي يقضي معظم وقته في ارتشاف القهوة والتهام «الدونات»... هكذا تجعلنا السينما نحب اللص/ السرقة، ونكره الشرطي/ العدل والشرف، على الرغم من أننا نصرح في ظاهر أقوالنا بعكس ذلك:

الجدول (2): شرح دليل الأبعاد الخمسة لقيم الاتصال الجماهيري من خلال أمثلة سينمائية

القيمة	سياقها	أبعادها				
		المعرفي	الأخلاقي	الجمالي	التوجيهي	الوجودي
البر، الوفاء، الإيمان، العنف...	سياق تقديمها ...	هل يُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل يُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل يُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟	هل يُقدَّم من خلال خطاب محايد أم توجيهي؟	هل يُقدَّم من خلال رؤية توحيدية أم حلولية؟
النجاح المالي (السرقة والاحتيال مقابل وظيفة مكتبية)	السينما الأمريكية	انتقاء حالات فشل الاختيارات الأخلاقية في العمل، مقابل سهولة الاستغناء عبر كل أشكال الاحتيال والسرقة	سارق أصيل وشهم، وَفِيٌّ لأصدقائه، يقوم بسرقات لافتداء أخيه من أسر عصابة	لص ذكي وسيم؛ مقابل شرطي سمين كسول	ضعف الراتب، ومضايقة الرؤساء (حالة أي موظف)، واستغلال النظام الرأسمالي.. الحل: الاحتيال في المضاربات المالية	تغيب أي إحالة دينية أو أخلاقية لفعل السرقة، الوجه الفعلي لقيمة النجاح المالي

ثانيا - مقترح منهجية لتدريس التربية الإعلامية بالقيم لتلاميذ المرحلة الابتدائية

أصلُ الآن إلى مرحلة تنزيل الإطار النظري السابق على شكل إجراءات تطبيقية وخطوات عملية، تجمع بين مهارات التربية الإعلامية والتربية على القيم. والأنشطة الموالية هي بمنزلة توجيهات عملية عامة تخص تلاميذ المرحلة الابتدائية من سن السادسة إلى الثانية عشرة (6 - 12 سنة)، ستحتاج إلى مزيد من التنقيح والتدقيق مستقبلا.

1 - خطوات تحديد المضامين الإعلامية موضوع التدريس

يتعين على المدرس في بداية الموسم الدراسي أن يتواصل مع الآباء والتلاميذ للتعرف على برامج الأطفال وأفلام الرسوم المتحركة التي يشاهدها المتعلمون، بالإضافة إلى المحطات الفضائية التي تحرص الأسرة على مشاهدتها جماعيا، لمعرفة توجهات المشاهدة عند الأطفال وأسرهم. وإذا ما تم مستقبلا تبني التربية الإعلامية مادة دراسية مستقلة ضمن المناهج التعليمية، فيمكن للمسؤولين عن وضع المناهج تنفيذ دراسات ميدانية لهذا الغرض، على أن يتم تحيين معطياتها بشكل دوري، كل سنتين مثلا.

والغرض من هذه الخطوة، هو أن تكون حصص التربية الإعلامية واقعية، تبنى على الحاجات الفعلية للتلاميذ، حيث يفرغ المدرس أو المسؤول نتيجة بحثه في تقرير يوضح فيه بداية المعطيات التالية:

- محطات الأطفال الأكثر مشاهدة.
- المحطات الفضائية العائلية الأكثر مشاهدة.
- مسلسلات الكرتون والبرامج الأكثر مشاهدة.

ثم يقوم المدرس أو المسؤول بمشاهدة مسلسلات الكرتون والبرامج الأكثر مشاهدة، ليضيف إحصاءين آخرين هما:

- أفلام الكرتون أو البرامج الأكثر إضرارا بالأطفال، سواء في الفضائيات الموجهة للأطفال أو الفضائيات العائلية، ويقصد بها البرامج التي تروج قيما سلبية ومحتويات غير تربوية أو منافية للأخلاق.

- أفلام الكرتون أو البرامج الأكثر إفادة للأطفال، سواء في الفضائيات الموجِّهة للأطفال أو الفضائيات العائلية، ويقصد بها البرامج التي تروج قيما إيجابية ومحتويات تربوية مفيدة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التقرير ينبغي أن يخضع للتحيين كل سنة إذا توافرت الموارد والإرادة لفعل ذلك، أما إذا تجاوز السنة فسيفقد راهنيته.

في نهاية ذلك، يرتب المدرس البرامج الموجِّهة للأطفال والمستهدفة في درس التربية الإعلامية كما يلي:

1 - أفلام الكرتون أو البرامج الأكثر إضرارا بالأطفال.
2 - أفلام الكرتون أو البرامج الأكثر إفادة للأطفال.
3 - أفلام الكرتون أو البرامج التي يقبل عليها الأطفال بشكل ملحوظ.

2 - المهارات الإعلامية المستهدفة وفق سنوات التعليم الابتدائي

2 - 1 - السنة الأولى

أ - المهارات الإعلامية

المهارات المستهدفة	نماذج أنشطة اكتساب المهارات
- **اكتساب الأساسيات** - معرفة أن هناك آخرين غيرنا، وأن هناك أشياء في الكون غيرنا، وهؤلاء الأفراد يختلفون عنا ويقومون بوظائف مختلفة. - تعلم المعاني والتعبيرات الخاصة بالوجه والأصوات الطبيعية والتعرف على الأشكال والألوان والحركات والعلاقات بين الأشياء وأماكنها. - تعلم مفهوم تنظيم الوقت. - **اكتساب اللغة** - التعرف على أصوات المتحدثين وربط المعاني ببعضها. - المقدرة على التحدث بأصوات أو تنغيمات مختلفة وفقا لكل موقف. - التوجه إلى وسائل الإعلام المسموعة والمرئية. - تطوير استجابات سلوكية وعاطفية فيما يتعلق بالموسيقى والأصوات. - التعرف على شخصيات معينة في وسائل الإعلام المرئية وتتبع حركتها.	استخراج لائحة الشخصيات، تصنيف الشخصيات وفق: السن، والجنس، والخير، والشر، والمهن، والمواقف، والبلد... وصف الشخصيات: الشكل والمظهر الخارجي، السلوك (خير/ شر)، طريقة الكلام، الهيئة... تقليد الشخصيات. تقليد أساليب التعبير في مواقف أخرى. تعزيز السلوكات الإيجابية عند التلميذ: يتحدث التلميذ عن سلوكه الإيجابي مقابل آخر سلبي في الكرتون. - تدوين توقيت بداية المشاهدة وتوقيت نهايتها. - تحليل أزمنة الأحداث مع وصفها، والوقوف عند الأنشطة غير المنطقية زمنا: انتقاد السهر، الرياضة ليلا... - إخفاء الصورة، ومحاولة التعرف على الشخصيات من خلال أصواتها - شرح المعجم المستخدم - تعرف الحالة النفسية للشخصية وموقفها من خلال: الهيئة والتنغيم والملامح... - توقع نوع الحدث في بدايته من خلال الموسيقى والألوان: خطر، ومفاجأة، وخبر سار...

ب - أبعاد القيمة المستهدفة

تدرس القيم من خلال أبعادها الخمسة: المعرفي، والجمالي، والأخلاقي، والتوجيهي، والوجودي. غير أن المتعلم يكتسب هذه الأبعاد - باعتبارها زوايا نظرٍ وتحليل للقيمة الواحدة - بالتدرج، لذا نقتصر في السنة الأولى من التعليم الابتدائي على ثلاثة أبعاد فقط: المعرفي، والجمالي، والأخلاقي... وننفتح لاحقا على الأبعاد الأخرى لنصل في السنة السادسة من التعليم الابتدائي إلى اعتماد الأبعاد الخمسة جميعها.

أبعاد القيمة	البعد المعرفي	الأخلاقي	الجمالي
شرحها	هل تُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل تُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل تُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟
توجيهات	نعوّد الطفل بداية على الانتباه إلى المضامين الكاذبة والمضامين الصادقة.	في هذه المرحلة: نختار من الأمثلة ما يقدم الخير جميلا والشر قبيحا؛ حتى نحافظ على التوازن المعرفي والعاطفي للأطفال.	

2 - 2 - السنة الثانية

أ - المهارات الإعلامية

المهارات المستهدفة	نماذج أنشطة اكتساب المهارات
نفس مهارات المستوى السابق (اكتساب الأساسيات - اكتساب اللغة)، نضيف إليها مهارات جديدة:	
- تعلم السرد أو القص - فهم اختلاف الخيال عن الواقع - فهم كيفية ربط عناصر الحبكة بالتتابع الزمني أو بنتائج الدوافع والأفعال التي تقوم بها الشخصيات.	تجزيء الأحداث، وتصنيفها وفق معيار: حقيقي/ غير حقيقي. إعادة صياغة الأحداث على شكل: سبب/ نتيجة. تحديد المسؤوليات يفضل التركيز بداية على التلفاز، ولاحقا: يتم تلقي جزء من الحلقة بالسماع فقط دون صورة.

ب - أبعاد القيمة المستهدفة

أبعاد القيمة	المعرفي	الأخلاقي	الجمالي
شرحها	هل تُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل يُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل يُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟
توجيهات	الانتباه إلى المضامين الكاذبة والمضامين الصادقة. التمييز بين منطق عالم الخيال ومنطق الواقع.	في هذه المرحلة: نختار من الأمثلة ما يقدم الخير جميلا والشر قبيحا؛ حتى نحافظ على توازنه المعرفي والعاطفي.	

2 - 3 - السنة الثالثة

أ - المهارات الإعلامية

المهارات المستهدفة	نماذج أنشطة اكتساب المهارات
نفس مهارات المستويين السابقين (اكتساب الأساسيات، واكتساب اللغة، وتعلم السرد أو القص)، نضيف إليها مهارات جديدة:	
- تنمية جانب الشك - التقليل من شأن المزاعم الموجودة بالإعلانات. - التمييز بين ما نحبه وما لا نحبه في العروض والشخصيات. - السخرية من بعض الشخصيات أو الاستمتاع بأخرى.	تجزيء الأحداث، وتصنيفها وفق معيار: حقيقي/ غير حقيقي. إعادة صياغة الأحداث على شكل: سبب/ نتيجة. تحديد المسؤوليات.

ب- أبعاد القيمة المستهدفة

أبعاد القيمة	المعرفي	الأخلاقي	الجمالي	التوجيهي
شرحها	هل يُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل تُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل يُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟	هل يُقدَّم من خلال خطاب محايد أم توجيهي؟
توجيهات	التمييز بين المضامين الكاذبة والصادقة، وبين الخيال والواقع.	من خلال منظور نقدي ينتبه إلى حالات التناقض: تقديم إيجابي للشر وسلبي للخير.		كيف تخدعنا الإعلانات لنقوم بالشراء؟ وكيف تخدعنا شخصيات الكرتون لنتغاضى عن أخطائها؟

2 - 4 - السنة الرابعة

أ - المهارات الإعلامية

المهارات المستهدفة	نماذج أنشطة اكتساب المهارات
نفس مهارات المستويات السابقة ونضيف إليها مهارات جديدة:	
- التطوير المكثف - تنمية دوافع الحصول على المعلومات بشأن موضوعات معينة. - تطوير المعلومات بخصوص موضوعات محددة. - تكوين وعي عال بفائدة المعلومات، واستخدام المعلومات المفيدة. - الاستكشاف التجريبي - السعي إلى الحصول على أشكال مختلفة من المضامين والقصص. - التركيز على البحث عن ردود أفعال جمالية وأخلاقية وعاطفية ومدهشة.	يُستخدَم المضمون الإعلامي أرضيةً انطلاق للتعلم: يطرح المعلم أسئلة تحفيزية انطلاقا من الحلقة، تشوق الأطفال إلى معرفة المزيد. تحضير عرض مشوق، نطور فيه موضوع الحلقة، أو إشارة داخل الحلقة. تكليف التلاميذ بإنجاز بحوث منزلية وتقديمها في الفصل. إيقاف حلقة الكرتون قبيل النهاية، وتخيل سيناريوهات لإنهاء القصة: التنافس على السيناريو القريب من نهاية الفيلم الحقيقية، والسيناريو الأكثر ابتكارية. تقنية «ماذا لو؟»: مناقشة مسارات الأحداث الممكنة إثر تغير اختيار معين داخل القصة تذوق القصة والأحداث: جماليا، وأخلاقيا، وعاطفيا، وعقلانيا.

ب - أبعاد القيمة المستهدفة

أبعاد القيمة	البعد المعرفي	الأخلاقي	الجمالي	التوجيهي
شرحها	هل تُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل تُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل تُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟	هل تُقدَّم من خلال خطاب محايد أم توجيهي؟
توجيهات	التمييز بين المضامين الكاذبة والصادقة، وبين الخيال والواقع. الانطلاق من الدرس للتوسع في المعلومات.	تحليل نقدي يقف على كل الحالات: تقديم إيجابي للخير، وتقديم سلبي للشر، وتقديم سلبي للخير، وتقديم إيجابي للشر. المناقشة الأخلاقية لمشروعية الوسائل المنافية للأخلاق خدمة للغايات المشروعة.		كيف تخدعنا الإعلانات لنقوم بالشراء؟ وكيف تخدعنا شخصيات الكرتون لنتغاضى عن أخطائها؟ الانتباه إلى الأمور الإيجابية المُقدَّمة بشكل سلبي والاستفادة منها.

2 - 5 - السنتان الخامسة والسادسة

أ - المهارات الإعلامية

المهارات المستهدفة	نماذج أنشطة اكتساب المهارات
نفس مهارات المستويات السابقة ونضيف إليها مهارات جديدة:	
1- التقدير النقدي - قبول الرسائل في صيغتها ثم تقييمها. - تطوير فهم مفصل للسياق الفني والسياسي والاقتصادي والتاريخي الخاص بتنظيم الرسائل. - تطوير قدرة المقارنة بين الرسائل المختلفة. - تطوير قدرة لبناء حكم عام عن جوانب القوة أو الضعف في الرسالة. 2- المسؤولية الاجتماعية - تبني موقف أخلاقي تجاه بعض الرسائل التي تكون مفيدة للمجتمع أكثر من غيرها؛ - فهم كيف أن قرارات الفرد تؤثر في المجتمع؛ - التعرف على بعض المواقف التي يمكن أن يقوم بها الأفراد لإفادة المجتمع.	تقييم عام للرسائل الإعلامية شكلا ومضمونا: صياغة رسالة المادة الإعلامية من خلال العناصر التالية: الموضوع، والشخصيات، والقصة، والرسالة، وعناصر القوة، وعناصر الضعف. المقارنة بين مواد إعلامية مشابهة (أفلام كارتون أو إعلانات) من حيث العناصر السابقة. **التأكيد على الحكم الأخلاقي تجاه المواقف** صياغة رسالة المادة الإعلامية من خلال العناصر التالية: الموضوع، والشخصيات، والقصة، والرسالة، وعناصر القوة، وعناصر الضعف، ومشروعية الغايات، ومشروعية الوسائل، وأخلاقية الرسالة. المقارنة بين الهدف والوسائل من حيث مشروعية كل منها. تنزيل الخلاصات على مجتمع الأطفال لربط النتائج بالواقع المعيش. بناء سلوكات اجتماعية إيجابية يمكن للأطفال القيام بها. تتويج كل مجموعة دروس بمشروع يعمل عليه الأطفال فرديا أو جماعيا.

ب - أبعاد القيمة المستهدفة

أبعاد القيمة	البعد المعرفي	الأخلاقي	الجمالي	التوجيهي	الوجودي
شرحها	هل يُقدَّم من خلال محتوى صادق أم كاذب؟	هل يُقدَّم من خلال شكل خيِّر أم شرير؟	هل يُقدَّم بشكل جميل أم قبيح؟	هل يُقدَّم من خلال خطاب محايد أم توجيهي؟	هل يُقدَّم من خلال رؤية توحيدية أو حلولية؟
توجيهات	التمييز بين المضامين الكاذبة والصادقة. وبين الخيال والواقع. الانطلاق من الدرس للتوسع في المعلومات.	تحليل نقدي يقف على كل الحالات: تقديم إيجابي للخير، وتقديم سلبي للشر، وتقديم سلبي للخير، وتقديم إيجابي للشر. المناقشة الأخلاقية لمشروعية الوسائل المنافية للأخلاق خدمة للغايات المشروعة.		كيف تخدعنا الإعلانات لنقوم بالشراء؟ وكيف تخدعنا شخصيات الكرتون لنتغاضى عن أخطائها؟ الانتباه إلى الأمور الإيجابية المقدَّمة بشكل سلبي والاستفادة منها.	نستحضر البعد الديني من منظور حضاري: كيف تفيد القيمة المجتمع والحضارة أو تضر بهما؟ ما دوري وكيف أجعله فاعلا؟

3 - نماذج تحليل برامج إعلامية

3 - 1 - ملاحظات أساسية

- نعتبر أنه ينبغي على الأقل دراسة نوعين من البرامج الإعلامية، وهما أفلام الكرتون والإعلانات.

- في أثناء تحليل المضامين الإعلامية، سيصادف المعلم أربع حالات فيما يتعلق بالقيم المروجة إعلاميا، وذلك على النحو التالي:

1 - قيمة إيجابية مقدمة بشكل إيجابي.

2 - قيمة إيجابية مقدمة بشكل سلبي.

3 - قيمة سلبية مقدمة بشكل سلبي.

4 - قيمة سلبية مقدمة بشكل إيجابي.

ويظهر أن الحالتين المضرتين بالأطفال هما الحالتان الثانية والرابعة، لأننا في الحالة الثانية ننفر من القيمة الإيجابية حينما نقدمها بشكل سلبي، أما في الحالة الرابعة، فنحبب الأطفال في القيمة السلبية حينما نقدمها بشكل إيجابي جميل.

- كل مضمون إعلامي (موضوع الدرس) يفرض نسقا معينا من التحليل؛ لذا لا يمكن تعميم نموذج واحد جاهز بل ينبغي الاجتهاد في تنزيل التوجيهات الأساسية تبعا لكل مضمون إعلامي.

- مقياس الأبعاد الخمسة للقيمة الإعلامية، موجه أساسا للمدرس، ليحلل على ضوئه المحتوى/ موضوع الدرس، حتى يتمكن من تحديد القيمة وشكل تقديمها، ثم يوظِّف لاحقا المقياس ليحلل من خلاله (بعد التكييف والتبسيط ومراعاة مستوى التلاميذ) المضامين الإعلامية رفقة تلاميذه.

- لا ينبغي بالضرورة إدراج كل المهارات الإعلامية والتوجيهات والأنشطة المقترحة في كل حصة، فلا الحيز الزمني يكفي لذلك ولا قدرات الأطفال تؤهلهم لاستيعاب كل ذلك؛ بل يتعين توزيع تلك المهارات على الحصص بمراعاة أمرين: التدرج عبر الزمن، والإمكانات التي يتيحها كل مضمون إعلامي.

- من مظاهر التدرج واستثمار ما سبق، استخراج القيم ودراستها، غير أنه في الغالب، قد لا يصادف المدرس قيما صريحة، بل تعبيرات سلوكية عن قيم معينة، لذا يتعين على المعلم أن يستخرج السلوكات الجيدة والسيئة باعتبارها في نهاية المطاف تعبيرات سلوكية عن قيم، ويربط بينها وبين القيم التي تمثلها أثناء درسه.

3 - 2 - نماذج تحليل مضامين إعلامية

أ - النموذج الأول: قيمة إيجابية مقدمة بشكل إيجابي

الفئة المستهدفة: تلاميذ الصف الأول الابتدائي.

مدة الحصة: 30 دقيقة.

وتيرة الحصص: حصة واحدة أسبوعيا.

المضمون الإعلامي المستهدف: مسلسل «دورايمون»/ حلقة: «ماذا ستفعلان؟»

رابط الحلقة: https://www.youtube.com/watch?v=xsKKp_zolxI

وصف المسلسل: مسلسل ياباني، بطله الطفل نوبي، وصديقه القط دورايمون الذي يعيش معه ويتمتع بقوى عجيبة، يساعده بها على حل مشكلاته.

القيم/ السلوكات الإيجابية: الصداقة.

شكل التقديم: جيد.

القيم/ السلوكات السلبية: الفضول الزائد، التجسس، الغش.

شكل التقديم: سلبي (يتدخل القط دورايمون في لحظة القيام بالسلوك السيئ ليعاتب نوبي ويبين له خطأه).

خطوات الدرس

المراحل	الأنشطة	محتويات الأنشطة (نماذج)	الزمن
التمهيد	يمهد المدرس للحصة بشكل مشوق		01 د
الفهم	يعرض الحلقة كاملة ثم يسأل التلاميذ عن العناصر التالية (في مراحل دراسية متقدمة، وتدون المعلومات في بطاقات يملؤها التلاميذ في أثناء المشاهدة): الشخصيات (مع وصفها)، وما المشكلة؟ وطريقة مواجهة المشكلة؟ وما الموضوع الأساسي؟ كما يمكن للمدرس أن يوقف المشاهدة ليسأل عن كل عنصر في أثناء عرضه. شرح الكلمات الصعبة آنيا.	الشخصيات: نوبي، دورايمون، شيزو... المشكلة: أصدقاء نوبي يخفون عنه سرا ولا يريدون اللعب معه. مواجهة المشكلة: التجسس على الأصدقاء. الموضوع الأساسي: تفاجأ نوبي بهدية جميلة من أصدقائه في عيد ميلاده، وهي ما كانوا يخفونه عنه.	10 د
التحليل	بعد الانتهاء من عرض الحلقة: تحليل ومناقشة: ما السلوكات السيئة التي قُدِّمت في الحلقة؟ ما السلوكات الجيدة التي قُدِّمت في الحلقة؟ ما أكثر سلوك جيد في الحلقة؟ ما أكثر سلوك سيئ في الحلقة؟	الفضول (1:00)، التجسس (5:50)، الغش (8:00)، حبس قطة (4:44). مساعدة الحيوانات (5:00)، تقديم الهدية (9:50)، الصدق (2:10). الصداقة التجسس/ سوء الظن.	5 د

المراحل	الأنشطة	محتويات الأنشطة (نماذج)	الزمن
التذوق	حالة الخجل عند نوبي في أثناء تقديم الهدية إليه: تعرف الحالة النفسية للشخصية وموقفها من خلال: الهيئة والتنغيم والملامح. تقليد حالة الخجل عند نوبي. يسأل المدرس التلاميذ عن مواقف مخجلة وقعت لهم.	← من السيئ أن أضع نفسي في موقف مخجل. يمكن إيقاف الصوت والتركيز على الهيئة والملامح. يتنافس التلاميذ على تقليد نوبي.	7 د
تعزيز القيمة	الوقوف عند قيمة الصداقة من خلال الأبعاد التالية: - المعرفي: لماذا نحتاج إلى أصدقاء؟ - الوجداني: لماذا من الجميل والمفرح الحصول على أصدقاء؟ - السلوكي: كيف نحافظ على قيمة الصداقة؟	تفريع السؤال إلى أسئلة جزئية تبرز الحاجة الفعلية إلى الأصدقاء. تحبيب الصداقة إلى الأطفال من خلال جعلهم يتحدثون عن المتعة التي يوفرها لهم أصدقاؤهم. يطلب المدرس من كل تلميذ أن يعيِّن أفضل أصدقائه. يطلب المدرس من كل تلميذ أن يعد في البيت بطاقات جميلة ليهديها إلى أصدقائه يفكر المدرس في سلوكات ملائمة.	7 د

ب - النموذج الثاني: قيمة سلبية مقدمة بشكل إيجابي

الفئة المستهدفة: تلاميذ الصف الثاني الابتدائي.

مدة الحصة: 30 دقيقة.

وتيرة الحصص: حصة واحدة أسبوعيا.

المضمون الإعلامي المستهدف: مسلسل «يحيا أنجلو»، حلقة: «إجازة مرضية مزيفة»

رابط الحلقة: https://www.youtube.com/watch?v=ofWP5LSibQA

وصف المسلسل: مسلسل فرنسي، بطله الطفل أنجلو (12 سنة) الذي يحتال في كل مرة تصادفه فيها مشكلة ما، فينجح غالبا في تخطيه من خلال سلسلة من الألاعيب والأكاذيب الذكية.

القيم/ السلوكات السلبية الواردة في الحلقة: التحايل، وادعاء المرض، والكذب...

شكل التقديم: إيجابي (تثمين الأصدقاء والجار، ونجاح الخطط)، وهذا ما نلخصه في هذا الجدول:

القيمة/ السلوك السلبي	توقيت التقديم	مؤشرات التقديم الجيد (التحبيب في السلوك السيئ)
التمارض	00:20	التبرير له ووصفه بأنه عمل «مؤثر، وجريء، وبطولي»، مع دعم الأصدقاء بدل معارضتهم.
الكذب على الأم	00:49	كذبة بسيطة تنجح بسهولة: رضا الأم التي تقبله على جبينه، وإظهار استمتاع أنجلو. الحرية، يقول أنجلو إن ادعاء المرض يمكنك من فعل أي شيء داخل البيت (1:29).

القيمة/ السلوك السلبي	توقيت التقديم	مؤشرات التقديم الجيد (التحبيب في السلوك السيئ)
الخروج من البيت من دون استئذان + الخروج من النافذة.	3:34	يُقدَّم الأمر بأنه ناجح، وسهل، وممتع. تقديم طرق التحايل كأنها قواعد للسلوك: إذا أردت الإثارة فعليك الخروج من المنزل (2:27)، يجب ألا يراك أحد مرتديا ثياب الخروج وأنت تدعي المرض (3:12)، يجب ألا يراك أحد وأنت تغادر المنزل: القفز من النافذة بدل استعمال الباب (3:30).
كذبة شيرويد التحايل على الأستاذ	5:10 5:26	مر كلاهما بسلام، وبفضلهما حصل شيرويد على دفتره (انعدام المخاطر والعواقب، وتحصيل الفائدة المباشرة).
....	.....	....
ادعاء المرض	كل الحلقة	مر بشكل ناجح، هو أمر ممتع، يجعل أمك تحبك وتتعاطف معك أكثر، حتى الكبار والناضجون لا يعارضونه لأنهم قد قاموا به أيضا (سلوك الجار في الدقيقة 6:15).

القيم/ السلوكات الإيجابية الواردة في الحلقة: مساعدة صديق.

شكل التقديم: جيد.

خطوات الدرس

المراحل	الأنشطة	محتويات الأنشطة (نماذج)	الزمن
التمهيد	يمهد المدرس للحصة بشكل مشوق		01 د
الفهم	يعرض المدرس الحلقة كاملة ويطلب من التلاميذ أن يدونوا في بطاقات خاصة المعلومات التالية في أثناء المشاهدة: الشخصيات (مع وصفها)، ما المشكلة؟ طريقة مواجهة المشكلة؟ ما الموضوع الأساسي؟ يقوم المدرس بإيقاف المشاهدة لحظة كل كذبة، ليسأل التلاميذ كأنه لا يعرف: هل هذا حقيقي؟ ولاحقا يطلب منهم تنبيهه كلما لاحظوا كذبة. شرح الكلمات الصعبة آنيا.	الشخصيات: أنجلو، ولولا، وشيرويد، والأم، والجار. المشكلة: أنجلو لم ينجز واجبه المنزلي. مواجهة المشكلة: ادعاء المرض للبقاء في البيت يوم تسليم الواجبات. الموضوع الأساسي: إنجاح الإجازة المرضية، والتسلل إلى المدرسة لمساعدة صديق.	10 د
التحليل	بعد الانتهاء من عرض الحلقة: تحليل ومناقشة مستفيضة: ما السلوكات السيئة التي قدمت في الحلقة؟ ما السلوكات الجيدة التي قدمت في الحلقة؟ ما أكثر سلوك جيد في الحلقة؟ ما أكثر سلوك سيئ في الحلقة؟	الكذب على الأم (00:49)، والتسلل من البيت من دون إخبار الوالدين (3:34)، والخروج من النافذة (3:34)، والتسلل إلى المدرسة (4:50)، وكذبة شيرويد (5:10)، والتحايل على الأستاذ (5:26)، والتسلل إلى السيارة (6:00)، والكذب على الأم (6:46). مساعدة الصديق (5:45) مساعدة صديق (مناقشة مشروعية طرق المساعدة). الكذب (أخلاقيا)، والتسلل إلى السيارة (خطير).	5 د

المراحل	الأنشطة	محتويات الأنشطة (نماذج)	الزمن
التذوق	التظاهر بالمرض ليس شيئا جيدا: - ماذا يمكن أن نفعل ونحن نتظاهر بالمرض في البيت؟ خصوصا وأننا لن نبقى لوحدنا في وجود الأم على الأقل. - ماذا لو انكشف أمرك؟ - من السيء أن أصبح كذابا - هل الأمر يستحق المخاطرة فعلا: القيام بالواجبات أسهل، والاعتذار إلى الأستاذ في الحالات الاستثنائية سرد السلوكات السيئة والتفكير في أضرارها، وتخيل ما قد ينجم عنها من أضرار وعواقب	البقاء في البيت من دون أصدقاء أمر ممل، لأننا في الواقع لا نتسلل إلى المدرسة لإيصال دفتر! تخيل سيناريوهات العقاب والعتاب التي قد نتعرض لها. إدماج البعد الديني والاجتماعي.	7 د
تعزيز القيمة	الوقوف عند نقيض القيمة السلبية: «الالتزام» من خلال: - البعد المعرفي: لماذا ينبغي أن أكون ملتزما؟ .... - الوجداني: لماذا من الجميل والمفرح أن أكون ملتزما؟ .... - السلوكي: كيف أكون ملتزما؟	تفريع السؤال إلى أسئلة جزئية تبرز الفوائد العملية للالتزام؛ المتمثل في إنجاز الواجبات في وقتها. تحبيب الالتزام إلى الأطفال من خلال الإشادة بالتلاميذ الملتزمين، ووعد الأطفال بجائزة للأكثر التزاما. يجزئ المدرس القيمة إلى سلوكات: تنظيم الوقت بعد المدرسة (الاستراحة، وتناول الطعام، ثم التعجيل بالقيام بالواجبات). كيف ننظم وقت العطلة: سرد الواجبات المنزلية والتفكير في أفضل الطرق للقيام بها.	7 د

خاتمة وتوصيات

حاولت فيما سبق تقديم مقترح لتدريس التربية الإعلامية بالقيم؛ وذلك في إطار تعزيز النقاش حول ضرورة إدراج هذه المادة الدراسية المهمة في المناهج التعليمية، وأيضا في إطار المساهمة في تعزيز التراكم العلمي في هذا المجال؛ فخصصت القسم الأول من البحث لعرض الأسس النظرية التي يقوم عليها المقترح، ثم خصصت القسم الثاني لتقديم المقترح وتعزيزه بأمثلة ونماذج.

وتعتبر هذه الدراسة مساهمة بسيطة في تعزيز النقاش السائد حول أهمية تدريس التربية الإعلامية وإدراجها بشكل رسمي ضمن المناهج التعليمية في العالم العربي؛ أمام واقع بات فيه وضع الأطفال والمراهقين أكثر هشاشة؛ إذ أصبحوا فريسة سهلة للمحتويات العنيفة، أو حتى المحرضة على الإرهاب والتطرف، ناهيك على الأضرار المعرفية التي تضعف لديهم التفكير المنطقي والمهارات اللغوية، والأضرار الصحية النفسية والجسدية نتيجة الإفراط في استخدام أدوات الاتصال. بل وأصبحنا من حين لآخر نسمع عن أطفال أبرياء انتحروا استجابة لألعاب إلكترونية معينة، تسلب إرادتهم، وتحرضهم على إيذاء أنفسهم.

وعلى الرغم من إيماني بحاجة هذه الدراسة إلى مزيد من التنقيح والتدقيق على المستوى النظري، وإلى مزيد من الاجتهاد في تصميم الأنشطة والدروس على المستوى العملي؛ وذلك على الرغم من الجهد المبذول في الجمع بين التنظير والتطبيق، واقتراح أمثلة لدروس تطبيقية؛ فإنني أعتبر أن الهدف الأساس لهذه الدراسة هو هدف بسيط ومزدوج يشمل أولا التوعية بأهمية تدريس التربية الإعلامية وإثارة الانتباه إليها، كما يحرص ثانيا على المساهمة في خلق تراكم بحثي يوفر أرضية ملائمة لإبداع مناهج تعليمية متكاملة لتدريسها.

لذا يحرص الباحث على الختم بالتوصيات التالية:

- إدراج التربية الإعلامية في المقررات التعليمية باعتبارها مادة مستقلة في جميع المستويات التعليمية.

- اهتمام الجمعيات والمراكز البحثية المهتمة بقضايا الطفولة والتربية بالتربية الإعلامية، سواء من حيث تمكين الأطفال من تدريبات في هذا المجال، أو توعية القائمين على قطاع التعليم بأهمية إدراجها لتكون مادة دراسية قائمة بذاتها.

- مراكمة البحوث العلمية النظرية والتطبيقية في مجال التربية الإعلامية، لخلق تراكم إعلامي إيجابي يوفر للمعلمين ومخططي المناهج المادة العلمية الكافية لبناء الدروس والتعلم.

- تنظيم دورات تدريبية في مجال التربية الإعلامية من قِبَل الجمعيات ومراكز التدريب، توجه إلى كل من الآباء والمعلمين والأطفال على السواء.

الهوامش

1 لمزيد من التفصيل، انظر:

- وين، ماري. الأطفال والإدمان التلفزيوني، ترجمة: عبدالفتاح الصبحي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، العدد 247، يوليو 1999، ص111 - 124.

2 انظر تفصيل ذلك في دراستنا:

- المكي، هشام. بين الصورة واللغة .. هل أصبحت الحياة طقسا ثابتا للمحاكاة؟ إسلامية المعرفة، مجلة فكرية فصلية محكمة، يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي بفرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، العدد 59، شتاء 2010.

3 المسيري، عبدالوهاب. الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ. ط1، دار الشروق، القاهرة، 2001، ص 230.

4 البعزاتي، بناصر. الاستدلال والبناء .. بحث في خصائص العقلية العلمية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ودار الأمان، الرباط، 1999، ص 235.

5 يعد هذا البحث تطويرا للنواة الأولى من أفكاره التي قدمت في ورقة عنوانها: «التربية الإعلامية بالقيم .. مقترح منهجية جديدة لإدماج القيم والتعلم بها»، قدمت في المؤتمر الدولي «إدماج القيم في المؤسسات التربوية من خلال الأنشطة والبرامج المصاحبة»، المنظمون: المركز الدولي للقيم والتعليم؛ وجامعة العلوم التطبيقية، عمان، الأردن؛ والجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 4 و5 أغسطس 2017، إسطنبول، تركيا.

6 انظر: درويش، عبدالرحيم. مقدمة إلى علم الاتصال، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2012، ص224 و225.

7 Gamble, Teri kwal and Gamble, Michael; Communication Work, 7th ed, (New York: Mc Graw-Hill Companies, 2002) p: 569.

8 McCannon, Bob; Media Literacy: What? Why? How; in: Victor C. Strasburger, Barbara J. Wilson, Children, adolescents, and the media, (Sage Publications, 2002.) p: 323.

9 Potter, W. James (2010-11-30). «The State of Media Literacy". Journal of Broadcasting & Electronic Media. 54 (4): 675–696.

10 مجموعة مؤلفين، معرفة أساسيات المعلومات والإعلام، منهاج المعلمين، منظمة اليونسكو، قسم الاتصال والمعلومات، د. ت، ص25.

11 مجموعة مؤلفين، معرفة أساسيات المعلومات والإعلام، منهاج المعلمين، ص18.

12 Potter, W. James, Media Literacy, (London: Sage Publication, 6th ed, 2012), p : 23.

13 Potter, W. James, Media Literacy, Op Cit.

14 سبق أن تعرضت بالتفصيل لإشكالات تعريف القيمة، انظر:

- المكي، هشام. الاتصال الجماهيري وسؤال القيم .. دراسة في النظريات المؤسسة، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، لبنان، ط1، يناير 2016، بدءا من الصفحة 225.

15 ميمون، الربيع. نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص32 و33.

16 خليفة، عبداللطيف محمد. ارتقاء القيم، دراسة نفسية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 160، أبريل 1992، ص60.

17 الكتاني، محمد. منظومة القيم المرجعية في الإسلام، ط2، مركز الأبحاث والدراسات في القيم والرابطة المحمدية للعلماء، الرباط، المغرب، 2011، ص15.

18 سبيلا، محمد، في تحولات المجتمع المغربي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص133.

19 بلفقيه، محمد. العلوم الاجتماعية ومشكلة القيم .. تأصيل الصلة، ط1، منشورات المعارف، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2007، ص59.

20 يتعلق الأمر بدراسة إعلامية تناولت حضور قيمة التضامن الاجتماعي في الإعلام المغربي كمًّا وكيفًا، وزاوجت بين تحليل المضمون الإعلامي في القناتين التلفزيونيتين الأكثر مشاهدة والجريدتين الأكثر قراءة، وبين الدراسة الميدانية لتوجهات الجمهور، انظر:

- المكي، هشام وآخرون. صورة التضامن الاجتماعي في الإعلام الوطني .. دراسة تحليلية وميدانية، ط1، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجدة، دار النشر ومضة، طنجة، المغرب، يناير 2013.

21 المرجع نفسه، ص12.

22 سبيلا، محمد. في تحولات المجتمع المغربي، ص133.

23 رشيق، حسن (محرر) وآخرون. التقرير التركيبي للبحث الوطني حول القيم، الرباط، المغرب، 50 سنة من التنمية البشرية، 2006 (www.rdh50.ma).

24 انظر مثلا:

- Inglehart, Ronald & Abramson, Paul; Value Change in Global Perspective, University of Michigan Press, 1995.

-Rokeach, Milton; «Some unresolved issues in theories of beliefs, attitudes and values». Nebraska Symposium on Motivation (Vol. 27). Lincoln: University of Nebraska Press, 1979.

25 يحتاج إثبات ما أعرضه من أبعاد خمسة للقيم إلى برهان طويل، وهو ما خصصنا له كامل كتابنا:

- هشام المكي، الاتصال الجماهيري وسؤال القيم .. دراسة في النظريات المؤسسة، مرجع سابق.

26 أبو يعرب المرزوقي، آفاق النهضة العربية ومستقبل الإنسان في مهب العولمة، ط2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2004، ص24.

27 المرجع نفسه، ص24، وص164 (بتصرف).

28 انظر: هشام المكي وآخرون، صورة التضامن الاجتماعي في الإعلام الوطني .. دراسة تحليلية وميدانية.

المراجع

أولا: العربية

- **بعزاتي، بناصر.** الاستدلال والبناء .. بحث في خصائص العقلية العلمية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ودار الأمان، الرباط، 1999.
- **بلفقيه، محمد.** العلوم الاجتماعية ومشكلة القيم .. تأصيل الصلة، ط1، منشورات المعارف، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2007.
- **خليفة، عبداللطيف محمد.** ارتقاء القيم .. دراسة نفسية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 160، أبريل 1992.
- **درويش، عبدالرحيم.** مقدمة إلى علم الاتصال، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2012.
- **رشيق، حسن وآخرون.** التقرير التركيبي للبحث الوطني حول القيم، الرباط، المغرب، 50 سنة من التنمية البشرية، 2006 (www.rdh50.ma).
- **سبيلا، محمد،** في تحولات المجتمع المغربي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2010.
- **الكتاني، محمد.** منظومة القيم المرجعية في الإسلام، ط2، مركز الأبحاث والدراسات في القيم والرابطة المحمدية للعلماء، الرباط، المغرب، 2011.
- **مجموعة مؤلفين،** معرفة أساسيات المعلومات والإعلام، منهاج المعلمين، منظمة اليونسكو، قسم الاتصال والمعلومات، د. ت.
- **المرزوقي، أبو يعرب.** آفاق النهضة العربية ومستقبل الإنسان في مهب العولمة، ط2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2004.
- **المسيري، عبدالوهاب.** الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2001، ص230.
- **المكي، هشام وآخرون.** صورة التضامن الاجتماعي في الإعلام الوطني: دراسة تحليلية وميدانية، ط1، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجدة، دار النشر ومضة، طنجة، المغرب، يناير 2013.
- **المكي، هشام.** الاتصال الجماهيري وسؤال القيم: دراسة في النظريات المؤسسة، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، لبنان، ط1، يناير 2016.

● **المكي، هشام.** بين الصورة واللغة .. هل أصبحت الحياة طقسا ثابتا للمحاكاة؟ إسلامية المعرفة، مجلة فكرية فصلية محكَّمة، يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي بفرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، العدد 59، شتاء 2010.

● **ميمون، الربيع.** نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

● **وين، ماري.** الأطفال والإدمان التلفزيوني، ترجمة: عبدالفتاح الصبحي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، العدد 247، يوليو 1999.

ثانيا: الأجنبية

● **Gamble, Teri kwal & Gamble,** Michael Communication Work, 7th ed, (New York: Mc Graw-Hill Companies, 2002)

● **Inglehart, Ronald & Abramson,** Paul; Value Change in Global Perspective, University of Michigan Press, 1995.

● **McCannon, Bob; Media Literacy:** What? Why? How; in: Victor C. Strasburger, Barbara J. Wilson, Children, adolescents, and the media, (Sage Publications, 2002.)

● **Potter, W. James** (2010-11-30). «The State of Media Literacy". Journal of Broadcasting & Electronic Media. 54 (4): 675–696.

● **Potter, W. James,** Media Literacy, (London: Sage Publication, 6th ed, 2012).

● **Silverblat, Art; Media Literacy:** Keys to interpreting Media Messages, (west port: Praeger publishers, 1990).

● **Rokeach, Milton;** «Some unresolved issues in theories of beliefs, attitudes and values». Nebraska Symposium on Motivation (Vol. 27). Lincoln: University of Nebraska Press, 1979.

عالم الفكر
العدد 186 (أبريل - يونيو 2022)

رحلة الأسطورة في أفريقيا
مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ نموذجا

أ. د. خالد أبو الليل *

تؤدي الأساطير دورا مهما في مجتمعات أفريقيا عبر تاريخها، فهي إلى جانب كونها معتقدا وطقوسا يمارسها الأفريقيون، إذ لم تكن خرافات كما ظنها البعض، فإنها - إلى جانب ذلك - وعقب فقدانها دورها الشعائري تتحول إلى شاهد تاريخي، يعتمده المؤرخون في الكتابة عن هذه المجتمعات، خصوصا في ظل غياب المصادر التاريخية المدوَّنة.

تنطلق هذه الورقة البحثية من الوقوف عند علاقة الأساطير الأفريقية بالتاريخ، خصوصا تلك المجتمعات التي لم يكن لتدوين التاريخ فيها نصيب، الأمر الذي ترتب عليه أنْ مثلت الأسطورة لدى المؤرخين مادة خصبة لهم لسد الثغرات والفجوات التي عجز المؤرخون عن استكمال نواقصها. ومن يتأمل أسطورة تأسيس «مملكة وجدو» التي تدور في فلكين رئيسيين، هما: «أسطورة العروس القربان»، و«أسطورة تتويج الابن بتاج المملكة»، من يتأمل هذه الأسطورة يجد أنها كاشفة عن امتداد إنساني وديني، يربط شعوب أفريقيا، وتحديدا أبناء مملكة وجدو، بغيرهم من الشعوب الأخرى، مثل بلاد اليونان ومصر القديمة والعرب، وذلك من خلال تماثلات أسطورية كاشفة؛ فـ «الأساطير بضاعة متنقلة بين مختلف الشعوب، وعلى الرغم من انتقال الأسطورة من شعب مجاور فإنها تتشكل وتتكيف مع البيئة الجديدة حتى تصبح جزءا من نسيج حياتها؛ ومن ثم من موروثاتها»(1)؛ لذلك فإن المدخل الثقافي هو المدخل المناسب لهذه الدراسة؛ إذ ستقدم الورقة الراهنة قراءة ثقافية مقارنة لأسطورة مملكة وجدو، لإبراز أهم العناصر الثقافية التي تؤكد امتدادات وتفاعلات ثقافية أفريقية مع غيرها من الثقافات الإنسانية الأخرى.

* أستاذ الأدب الشعبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية.

الأسطورة الأفريقية .. ماهيتها ووظيفتها

تتعدد تعريفات الأسطورة بتعدد وجهات النظر التي تنظر إليها، وبتعدد طبيعة الوظيفة التي يمكن أن تؤديها، ووفق أشكال التغير الثقافي والحضاري التي يمر بها الإنسان؛ فتعريف الأسطورة قديما، يختلف عن تعريفها حديثا، وتعريف أو نظرة ابن المجتمع الذي يمارس الأسطورة يختلف عن تعريف أو نظرة من لا ينتمي إلى هذا المجتمع الذي يمارس هذه الأسطورة. وتختلف عن هذه وتلك نظرة - وكذلك تعريف - الدراس للأسطورة. وقبل أن نعرض مقترحنا لتعريف الأسطورة، يمكننا عرض بعض التعريفات التي توقفت عند الأسطورة.

يربط رولان كولين الأسطورة بعالم ما وراء الطبيعة، وكذلك علاقتها بالمجتمعات الإنسانية الأولى، خصوصا تلك الأساطير التي تحاول أن تفسر لنا نشأة الكون، فيقول: «إن الأسطورة هي قصة ميتافيزيقية (فيما وراء الطبيعة)، تسهب في وصف جداريات علم نشأة الكون الأفريقية، وتكثر فيها الرموز الباطنية الخفية، وتسعى اللغة إلى التعبير عن حقائق تفوق قدرة البشر، وهي السرياليات التي تتجاوز الواقع. وإن تفسير العالم هو رهان المقاربات إلى الأسطورة»[2]. ولا يبتعد تعريف محمد رجب النجار كثيرا عما أورده كولين؛ إذ يربط الأسطورة بالتأمل في ظواهر الطبيعة؛ من أجل البحث عن إجابة لما يؤرق الإنسان؛ فيرى أن الأسطورة «نظام فكري متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي إلى كشف الغوامض التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه، إنها إيجاد النظام حيث لا نظام، وطرح الجواب على ملحاح السؤال، ورسم لوحة متكاملة للوجود، ليحدد مكانه فيه، وليجد دوره في إيقاعات الطبيعة. والأسطورة - على هذا النحو - ضرب من الفلسفة باعتبارها عملية تأمل من أجل إجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما. وهي من هذه الناحية تمثل أولى مراحل التفكير الفلسفي، أو قل هي الوسيلة الأقدم التي حاول الإنسان القديم من خلالها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا»[3].

في حين يرى أحمد شمس الدين الحجاجي في الأسطورة أنها دين المجتمعات التي تمارسها، فهي بالنسبة إلى أبناء هذه المجتمعات دينهم وعقيدتهم؛ لذا يحرص أبناؤها على ممارسة شعائر هذه الأساطير وطقوسها. ويُعرّفها الحجاجي بأنها «قصة سردية مرتبطة بالشعيرة. وهذه القصة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة؛ إذ الشعيرة هي التي تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها - بالنسبة إلى معتنقيها - مجرد قصة تُقَصُّ، بل هي حقيقة معيشة»[4]. ووفق فؤاد زكريا، فإن التفكير الأسطوري هو «تفكير العصور التي لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد، أو لم يكن قد انتشر إلى الحد الذي يجعل منه قوة مؤثرة في الحياة، وفي طريقة معرفة الإنسان

بالعالم؛ فالأسطورة كانت تقوم بوظيفة مماثلة لتلك التي أصبح يقوم بها العلم بعد ذلك، وكانت هي الوسيلة الطبيعية لتفسير الظواهر في العصر السابق على ظهور العلم»[5]. ويربط أحمد كمال زكي الأسطورة بالقص الخيالي الذي ليست له صلة بالتاريخ، أو المنطق العقلي؛ فالأسطورة «لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل، حتى أننا عندما نريد أن ننفي وجود شيء نقول إنه أسطوري»[6]. وهي - وفق ماكس مولر - «تصوير فترة من الجنون كان على العقل البشري أن يجتازها»[7]. في حين يتجاوز مفهوم رندل كلارك للأسطورة كونها قصة خيالية، فينظر إليها بوصفها منهج تفكير في الحياة؛ فالأسطورة ليست «مجرد حكاية خرافية، بل هي منهج فكري استخدمه الإنسان القديم ليعبر به عن نظراته في الكون: بدء الخليقة، والنظام الكوني، والصراع الأزلي بين الخير والشر... إلخ، ويطرح فيه تساؤلاته عما يراه من تناقضات تشوب هذا النظام الرائع الذي ابتدعه الإله الأعلى وسنَّه للحياة»[8]. ويرى كلود ليفي شتراوس في الأسطورة أنها متجاوزة لعوامل الزمان، فهي بقدر ما تدل على الماضي تعيش في الحاضر والمستقبل؛ فالأسطورة - وفق شتراوس - تشير دائما «إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون كذلك بلا زمن محدد Timeless، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل. وجوهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها، ولكن في القصة التي تحكيها»[9].

وما يمكن أن نخلص إليه مما سبق، هو أن الأسطورة تمثل إجابة عن سؤال وجودي يؤرق الإنسان، في محاولته البحث عن تفسير إحدى الظواهر الكونية، التي يعجز عن تفسيرها؛ فتأتي الأسطورة لتجيب له عن هذه التساؤلات التي تؤرقه. فمع غياب العلم، وغياب الأديان السماوية، كثيرا ما أرقت إحدى ظواهر الكون الإنسانَ، من دون أن يجد لها إجابة، فكان التفسير الأسطوري يأتي بمنزلة منقذ لعقل البشرية، إلى أن يثبت الدين أو العلم صدق الفكر أو نفيه؛ فالأساطير جاءت لتفسر ظواهر الليل والنهار والقمر والشمس والنجوم والبحار والأنهار، إلى غير ذلك من الظواهر التي استرعت انتباه الأولين، فآمن بها الأولون، واعتبروها أديانا لهم، يؤمنون بها، ويمارسون طقوسها وشعائرها، وبالمعنى نفسه ذكرها القرآن ﴿وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا﴾[سورة الفرقان، الآية 5]، فالمقصود بالأساطير هنا أديان الأولين، أو ما كان يؤمن به الأولون، وليس أكاذيب الأولين، على نحو ما ذهب البعض. ويؤكد هذا ما انتهى إليه فؤاد زكريا الذي يرى أن «الأساطير القديمة تعبر عن نظرة الشعوب التي اعتنقتها إلى الحياة والطبيعة والعالم، وتقدم تفسيرا يتلاءم مع مستوى هذه الشعوب ويرضيها إرضاء تاما. وهي فضلا على ذلك تجمع بين الطبيعة والإنسان في وحدة واحدة، يزول فيها الحد الفاصل بين هذا وذاك، بحيث يبدو العالم متلائما مع غايات الإنسان محققا لأمانيه»[10].

إذن الأسطورة هي مرحلة مهمة من مراحل الفكر الإنساني، وهي مرحلة الطفولة البشرية، مرحلة التعرف على الأشياء والظواهر الكونية، مرحلة مرت بها جميع المجتمعات والحضارات ذات التاريخ الطويل، وعليها ألا تخجل من تلك المرحلة، فهي أشبه ما تكون بمرحلة طفولة الإنسان في تعرفه على العالم المحيط به، بما تشتمل عليه هذه المرحلة من السذاجة والفطرية والعفوية والتلقائية والبراءة، وبما لها - أيضا - من دور تأسيسي مهم في بقية مراحل عمره. هكذا مرحلة الفكر الأسطوري بالنسبة إلى تاريخ البشرية؛ ففي هذه المرحلة كانت الأسطورة «تمثل نظاما كاملا في النظر إلى العالم والإنسان، وكان هذا النظام يتسم - في كثير من الأحيان - بالاتساق والتماسك الداخلي»[11]. ولا تختلف الأسطورة في أفريقيا عن ذلك؛ ففي غياب الدين والعلم والتدوين، تستطيع الأسطورة الأفريقية أن تحل مشكلات عدة يواجهها الأفريقي في حياته، سواء ما كان يتعلق منها بظواهر الكون أو الدين أو التاريخ؛ فمع غياب المصادر المدونة - على سبيل المثال في أفريقيا - نجحت الأسطورة في الإجابة عن تساؤلات الأولين، ثم عن تساؤلات المؤرخين.

مملكة وجدو بين التاريخ والأسطورة

في أفريقيا، يتشابك التاريخي والأسطوري، للدرجة التي يختلط فيها الأمر على المؤرخ، فلا يستطيع الفصل بين ما هو تاريخي وما هو أسطوري. ولعل مرد ذلك إلى سبب جوهري هو غياب المصادر المدونة التي تؤرِّخ لأفريقيا، وكذلك إلى الدور الكبير الذي احتلته الأسطورة في مخيلة الأفارقة. ولا يبتعد التأريخ لمملكة وجدو عن تلك الحقيقة، فكثيرا ما أجابت الأسطورة الوجدوية عن كثير من التساؤلات التي أرقت المؤرخين، وأعجزهم البحث عن إيجاد حلول لها؛ فكانت الإجابة في أساطير أهل وجدو/ غانا. فـ «تأريخ (وجدو) يبدو أكثر ثراء بالأدب التاريخي، والأسطوري، ممثلا في تعدد رواياته، أو ربما - حتى لا نغالي - بسبب الاهتمام بها من قبل مستفرقين وعلماء أنثروبولوجيا فرنسيين ووطنيين على السواء»[12]. إن مملكة وجدو[13] هي المملكة التي حكمت منطقة السودان الغربي لفترة من الزمن ليست قليلة؛ فقد «اقتبست غانة اسمها من المدينة التي كانت حاضرة الدولة قبل أن تصبح إمبراطورية. وتتفق كلمة المؤرخين على أن مملكة غانة أُسِّست حوالي العام 300م، ثم نمت واتسعت رقعتها، فامتدت من نهر النيجر إلى ساحل الأطلسي غربا، وشمالا عند حافة الصحراء الكبرى. وكانت تشغل في مراحلها الأولى أراضي البلاد التي كانت تعرف باسم السودان الفرنسي (جمهورية مالي اليوم)، ثم تحولت غانة على مر الزمن من مملكة إلى إمبراطورية، قبل ازدهار دولة المرابطين بمائة سنة تقريبا، حتى بلغت أسمى مكانة في تاريخها خلال السنوات الخمسين التي سبقت عصر المرابطين الذهبي.

ولقد استطاع شعب غانة أن يقيم دولته الفتية، ولا يدل هذا الاسم على الشعب، ولكنه أطلق على الطبقة الحاكمة أحيانا، أو على الحاضرة»[14]. وكلمة غانا كلمة سوننكية سودانية الأصل، تعني «القيادة العسكرية»، وأطلقت في البداية للدلالة على الملوك، ثم اتسعت دلالة الكلمة لتطلق على العاصمة التي يعيش فيها الملوك، ثم يتسع المعنى الدلالي للكمة لتُطلق على المملكة كلها «كانت في الأصل لقبا لحكامها، لكن الكتاب العرب استخدموا هذا الاسم علما للدلالة على العاصمة وعلى الحكومة»[15]. وتعد غانة «أول حكومة سياسية في السودان الغربي، وقد بلغت ذروة عظمتها في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي إلى منتصف القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي»[16]. بدأت أول حكومة غانية في الظهور في القرن الأول الميلادي، على يد جماعة من البيض، وفدت من الشمال الأفريقي، وتحديدا من برقة في ليبيا، ثم استقرت هذه الجماعة في منطقة أوكار وسط مجموعة من قبائل الزنوج تتكلم لغة الماندي. ووفق إبراهيم طرخان، فإن «حكومة من البيض، يقال إنها ترجع إلى حوالي القرن الأول الميلادي، ثم صارت ذات بأس وسطوة خلال القرن الرابع الميلادي. والمتواتر في بعض المصادر أن جماعة من المهاجرين البيض الساميين، جاءت من الشرق أو من شمالي أفريقيا، ومن برقة بصفة خاصة، واستقرت في منطقة أوكار Awkar أو Aoukar، وسط مجموعة من الزنوج تتكلم لغة الماندي، وأغلب هذه المجموعة من السوننك. كان نزوح هذه الجماعة أقرب إلى الهجرة السلمية منها إلى الغزو المسلح، واختلطت هذه الجماعة بالوطنيين من السوننك، حتى تغير لونها بطول الزمن، وأخذت لغة الوطنيين»[17]. وقد بلغت إمبراطورية غانة ذروة قوتها واتساعها خلال الفترة من القرن العاشر الميلادي إلى قرب أواخر القرن الحادي عشر.

الإسلام في غانا

هناك من يظن أن بداية انتشار الإسلام في مملكة غانا يعود إلى عصر المرابطين، غير أنه من «المعروف أنه بدأ ينتشر منذ حوالي منتصف القرن السابع الميلادي، أي بعد فتح مصر وشمالي أفريقية، ولم يكن المرابطون الذين نشروا الدعوة الإسلامية في القرن الحادي عشر الميلادي هم الذين أدخلوا الإسلام إلى تلك البلاد لأول مرة، بل إن حركتهم أدت إلى ازدياد عدد الداخلين في الإسلام»[18]. وهو ما يشير إليه ابن خلدون بقوله: «كان ملك السودان بصحراء المغرب في الإقليم الأول والثاني منقسما بين أمم من السودان، أولهم مما يلي البحر المحيط، أمة صوصو، وكانوا مستولين على غانة ودخلوا في الإسلام أيام الفتح، وذكر صاحب كتاب رجال في الجغرافيا أن بني صالح من بني عبدالله بن حسن بن الحسن كانت لهم بها دولة وملك عظيم، ولم

يقع لنا في تحقيق هذا أكثر من هذا»[19]؛ فمن الراجح «أن أعدادا كبيرة من سكان غانة قد اعتنقوا الإسلام، وأن مظاهر هذا الدين - من الشعائر والمساجد والثقافة واللغة العربية - قد وجدت طريقها إلى بلاد غانة في زمن مبكر، قبل المرابطين»[20]. ومما تؤكده الحقائق التاريخية «أن هذه البلاد قد خضعت للفتح الإسلامي منذ زمن عقبة بن نافع الفهري (55هـ/ 672م)، وهو الزحف الإسلامي لبلاد المغرب العربي. وقد دخل عقبة بن نافع بلاد السودان وفتح بلاد التكرور وغانا»[21]؛ فبدايات دخول الإسلام بشكل منظم إلى مملكة غانا «تعود إلى تجار قبائل صنهاجة البربرية الذين ظهروا على شكل مجاميع في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وكان بينهم اتحاد شكلي بزعامة قبيلة لمتونة التي تمكنت من التحكم في تجارة منطقة ما عبر الصحراء الكبرى، ثم تحركت جنوبا لتحصل على السيطرة على مركز القوافل في أودجست. ومن هذه المدينة انطلق الإسلام نحو غانا، حيث كانت تتمتع بموقع استراتيجي مهم على طريق المواصلات بين الشمال والجنوب، وكانت سوقا رائجة للملح الذي كان الزنوج في حاجة ماسة إليه لخلو بلادهم منه»[22]. ومع مرور الوقت تزايدت أعداد أهل غانا الذين اعتنقوا الإسلام، وتزايد حرصهم على ممارسة شعائره؛ فـقد «ازدادت علاقات غانة مع بلاد العالم الإسلامي الشرقي في عهد الحكومة الإسلامية التي قامت في غانة، منذ أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، لاسيما بعد أن اتصل ملوك غانة المسلمون بالخلافة العباسية وربطوا أنفسهم بها، وقاموا في بلادهم كممثلين للخليفة العباسي، فانتشرت التقاليد الشرقية في غانة، ومنها لبس العمامة. كما أن صلة مصر لم تنقطع بغانة وغيرها من بلاد السودان الغربي والأوسط، فإن مصر تقع على طريق الحج، وظلت أهمية مصر قائمة بالنسبة إلى بلاد غربي أفريقية، على الرغم من اضطراب أحوال الشرق الأوسط منذ أواخر القرن الحادي عشر، بسبب الصراع الداخلي في مصر أواخر العصر الفاطمي، ثم حلول الخطر الصليبي الاستعماري ببلاد الشرق الأوسط منذ العام 1099م، ومحاولة قادة المسلمين توحيد الجبهة الإسلامية للجهاد ضد العدو المشترك، وهي المحاولة التي بلغت ذروة النجاح في عصر صلاح الدين المتوفى في العام 1193م، أي قرب نهاية إمبراطورية غانة الإسلامية. وحتى بعد سقوط غانة، ظل حجاجها يمرون بالقاهرة»[23].

ومما زاد من حركة انتشار الإسلام في غانا ازدهار حركة التجارة بين مملكة غانا والشعوب الإسلامية؛ هذه الحركة التي نشطت قبل ظهور الإسلام، وتزايدت بعد ظهوره؛ فقد «كان للعرب وسكان شمال أفريقيا علاقات تجارية بسكان السودان الغربي قبل ظهور الإسلام، ثم نمت وازدهرت بعد ظهوره، وكثرت هجرة المسلمين من العرب والبربر إلى بلاد السودان، منذ الفتح العربي الإسلامي لمصر وشمالي أفريقية. ولقد احتكر التجار المسلمون الاتصال ببلاد السودان لأسباب دينية وتجارية،

واستقرت أعداد كبيرة منهم في تلك البلاد»[24]. وتعد تجارة الذهب والعبيد من أهم العوامل التي ساعدت على تنشيط الحركة التجارية بين العرب وغانا.

حول نهاية مملكة وجدو

مثلما أدت الأسطورة دورا مؤثرا في نشأة مملكة وجدو، فإنها أدت الدور نفسه في النهاية التي آلت إليها المملكة؛ فقد ألقت الأسطورة بظلالها على واقع الحياة السياسية للممالك الإسلامية بالسودان الغربي «بدءا من تأسيس هذه الممالك، وحتى زوال نفوذها السياسي؛ فقدمت دلالات مهمة تتعلق بشجاعة المؤسسين الأوائل لهذه الممالك، وقدراتهم الخارقة للعادة؛ نتيجة ارتباطهم بالأسلاف والآلهة، بينما قدمت الأسطورة تفسيرها لسقوط هذه الممالك نتيجة البعد عن اتباع تعاليم الكهنة، بيد أن هذا التفسير أخذ منحى دينيا نتيجة أثر الإسلام في المجتمع في عهد مملكة صنغي، وأخذ التفسير الأسطوري يضعف تدريجيا»[25]. وتأتي نهاية غانا من مسرح التاريخ السياسي في غرب أفريقيا على يد ملك الصوصو «سومنجرو»، وذلك في العام (600هـ/ 1203م). وقد «انتهت غانا من المنطقة في مطلع القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، بسبب الجفاف التدريجي الذي حل بالبلاد الواقعة شمال حوض السنغال؛ مما حمل الناس على الهجرة، وكذلك جهاد المرابطين بمنطقة السودان الغربي في نهاية القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، عندما انهارت غانا تحت أقدام المرابطين (469هـ/ 1076م)»[26]. وفي العام 1203م يستولي سومنجرو ملك الصوصو، أقوى ممالك غانة، على كومبي حاضرة البلاد، وكان من عواقب هذا الاستيلاء «خروج بعض التجار المسلمين والسوننكة الأغنياء إلى الصحراء، ثم شيدوا بلدة جديدة في الصحراء، تقع على بعد بضع مئات من الأميال إلى شمال كومبي، على قطعة من الأرض كانت تستخدمها القوافل، كان اسمها «ولاتة»، ثم نمت البلدة على مر الأيام، وأصبحت من أهم الأسواق في الصحراء الكبرى. أما كومبي فقد مُحي أثرها من التاريخ»[27]. وكان سبب تخلص سومنجرو، ملك الصوصو، من مملكة وجدو/ غانا، هو خشيته من تصاعد نجم هذه المملكة مما يهدد ملكه؛ ففي ذلك العصر، كانت مالي الصغيرة «دولة تمر بمرحلة الانطلاق، وخشي سومنجرو أن يعلو شأنها يوما من الأيام، فتهدد دولته، ولذلك قرر أن يضربها قبل أن تقوى عليه، فوجه ضربة نحو جيشها وانتصر عليه، وأخرى ضد بيتها المالك، فذبح أحد عشر شقيقا كان سيؤول إليهم حكم مالي. ولم يذبح شقيقهم الثاني عشر لأنه كان كسيحا لا أمل فيه. ولم يكن هذا الشاب الكسيح سوى «سوندياتة» الذي آل إليه حكم مالي فيما بعد، وشيد إمبراطوريتها، وقضى على غانة قضاء تاما، وضمها إلى ملكه»[28].

من يتأمل أسطورة مملكة وجدو بين التأسيس والنهاية، يجد أنها أسطورة ثرية، سواء من حيث التيمات التي تشتمل عليها، أو من حيث تعدد الروايات لها. تلك الروايات التي تتماس - ثقافيا وحضاريا - مع أساطير أفريقية وعربية ومصرية قديمة ويونانية، كما تتماس - في الوقت نفسه دينيا - مع أساطير يهودية ومسيحية وإسلامية؛ فأسطورة مملكة وجدو، يمكن تقسيمها - من حيث تيماتها - إلى عدة عناصر ثقافية أسطورية، منها: «أسطورة العروس القربان»، و«أسطورة نقل السلطة من الأب إلى الابن الأصغر بالخديعة»، في ظل وجود أحقية الابن الأكبر. من هنا تأتي أهمية أن تكون الدراسة المورفولوجية مدخلا مهما لدراسة هذه الأسطورة، في تشابكاتها الثقافية والحضارية والدينية. فـ «الدراسة المورفولوجية للقوالب السردية التقليدية تقدم الدليل على الملاحظة الخفية لـ «بلاك»، التي تقول: كل قصيدة تنبغي - بالضرورة - أن تكون وحدة تامة؛ فالتسلسل الموتيفي يعد عنصرا سرديا شعبيا غير قابل للاختزال. فعندما يظهر عنصر واحد في شرق أفريقيا ووسطها وغربها، وفي جامايكا، وفي الولايات المتحدة الأمريكية، عندئذ يمكنني الحكم بأنه يؤسس وحدة. وعندئذ ستكون الوحدة المتكررة التي أوجدها بعض من الأبناء من ذوي الأصل الأفريقي، ستكون ذات معنى»(29).

أسطورة «العروس القربان» ورحلتها الإنسانية .. رحلة الأسطورة حضاريا .. رحلة الأسطورة في أفريقيا

تتعدد الروايات المتعلقة بأسطورة تأسيس مملكة «وجدو» - غانا، والمعروفة بأسطورة «العروس القربان»، وهي روايات بقدر ما تكشف عن تشابهات وتقاربات أفريقية - أفريقية، فإنها تكشف - في الوقت نفسه - عن امتدادات ثقافية أفريقية وغير أفريقية، كما تكشف - كذلك - عن اختلافات تستدعي منا التوقف والبحث عن دلالات هذا التشابه أو الاختلاف. هناك أربع روايات أفريقية لهذه الأسطورة التفسيرية، نحاول أن نضعها جميعا موضع المقارنة، هي: رواية شارل مونتي، ورواية مالامين تانديان، ورواية مامدو طالبي سيسوخو، ورواية موسى أحمد كمرا في المخطوط اليدوي «زهور البساتين في تاريخ السوادين».

تتفق روايتا مونتي وتانديان حول الأصل الذي يتحدر منه دينجا، الجد الأكبر لمملكة وجدو، إذ تذهبان إلى تحدره من سلالة سلمان الفارسي؛ فوفق رواية شارل مونتي «كان دينجا من سلالة سلمان Salman عن يوبا»(30). وتذهب رواية تانديان إلى تحدر دينجا Dinga من ظهر سلمان الفارسي»(31). وتختلفان بشأن الجهة القادم منها دينجا، فهو كان قادما - في رواية مونتي - من أورشليم(32)، بينما تذهب رواية تانديان إلى أنه «كان يقيم في البداية في الجزائر»(33).

وتعد رواية شارل مونتي للأسطورة هي الرواية الأكثر اكتمالا، سواء من حيث الشكل والبناء أو المضمون. وتذهب هذه الرواية إلى أنه «عندما دنا أجل دينجا وصار على شفا الموت، قال سودورو لديابا: هيئ نفسك لاستعارة سوار أخيك البكر (خين Khine) وضعه في ذراعك. واستطرد: كنتَ طيبا معي دائما، وسأثبت لك أنني لست ناكرا للجميل. أنصت، لن يبقى لوالدك على قيد الحياة سوى سويعات، ويرغب في رؤية ابنه البكر لينقل إليه كل ما يصنع له القوة والبأس. اذهب للقائه مرتديا جلد الخروف هذا، وذاك السوار، بذلك ستجعله يعتقد بسهولة أنك «خين»، وسيوليك الحكم مكان أخيك. دخل ديابا إلى دار أبيه، فسأل العجوز: من هناك؟ رد: أنا «خين»، فقال له: خذ. ومع ذلك صوتك صوت ديابا. اقترب ديابا، وقال دينجا وهو يتحسسه: حسنا، فالسوار والجسد المغطى بالشعر هما حقيقة لابني خين، وأضاف: خذ الماء الذي في الوعاء، واغتسل به، ثم دحرج جسدك على الرمال التي على الأرض. ولما فعل ديابا هذا، توسل دينجا لله بأن يمنح ابنه خيرا وفيرا بعدد حبات الرمال التي كانت تغطي جسده، وكرر الابتهال سبع مرات، واختتم بقوله: أدعو الله أن يمنح ابني القوة والبأس. ولما غادر ديابا والده، ذهب إلى سودورو وقص عليه ما حدث، وكان يتهيأ للانصراف، حينما طالبه خين بسواره ليذهب لرؤية والده. دخل خين على أبيه الذي تعرف على صوته، وقال: ألست أنت الذي حضر من قبل؟ نفى خين، وهكذا فهم ما تعرض له من خدعة، قال العجوز لـ «خين» ابحث عما إذا كان بقي في القدر ماء، لكنه كان فارغا، وعاد يقول: لم يكن للداء دواء، ولم يقدر أن ينقل لـ ابنه البكر سوى قوته السحرية على المطر»[34].

ثم يقرر ديابا الهروب من أخيه خين، وبعد هروبه فر باحثا عن مكان يأويه وقومه، نصحه المحاربون بأن يستشير الضبع العجوز في أمر اختيار هذا المكان، الذي دلهم - بطبعه - على «عقاب» طاعن في السن، لا يقوى على الحركة: «في الواقع صديقي الضبع إن سني تسبقك كثيرا، فحين كان والدك لايزال يتعرف بوالدتك، كانت سني مائة وخمسين عاما، وأنا مستعد لمساعدة ابن دينجا، لكنني شيخ للدرجة التي لا أقوى فيها على الحركة، فإذا قدمتم لي غذاء أختاره بنفسي، فسرعان ما سأكون قادرا على تلبية كل ما تريدون. ماذا تريد؟ أجاب: أربعين كبدا، وأربعين من قلوب أنثى المُهر. ونفذوا رغبته. مرت ثمانية أيام فقال العقاب لـ ديابا. هكذا عدت شبابا، سأطير في اتجاه المكان المختار، وعليك أن تتبع ظلي على الأرض. وحط العقاب في مكان توجد به بئر تُستخدَم في إيواء ثعبان أسود ضخم (بيدا)، كان يدمر كل مكان. رجع بيدا إلى بئره إثر الصخب الذي أحدثه القادمون، ووقف العقاب فوق شجرة التين التي تقع بالقرب من البئر، تساءل بيدا: مَنْ هناك؟ أجاب: أنا العقاب. قال: ماذا تريد مني؟ قال: ابن دينجا يريد أن يقيم في المنطقة، وأرسلني في

طلب الإذن منك. مستحيل، وأنا من أين سأعيش؟ من رعاية ديابا، ستجد الغذاء الذي تفضله. تكلم: تلزمني فتاة كل ثمانية أيام. أبلغ العقاب ديابا ورفاقه هذا الشرط فرفضوا. دعا العقاب بيدا إلى أن يكون أكثر تساهلا؛ فقرر الثعبان أن تكون فتاة كل شهر، ورُفِض الأمر من جديد، وهنا تنازل الثعبان، وقال إنه يريد فتاة كل عام. إذن فليستقر، هنا اختتم بيدا (الثعبان الأسود): يمكنني حاليا أن أظل عامين من دون طعام؛ سيقدمون لي أجمل بنات البلد، تحت شجرة التين هذه، وفي المقابل سآمر المطر بأن يتساقط على مدى السنين خمس مرات، وبعد كل زخة مطر، ستجمع القرى الذهب الذي سيتساقط مع المطر»[35].

وعلى نحو ما هو مُلاحَظ فإن ما يلفت نظرنا ثلاثة أمور: أولها هذا التأثر بالتراث الديني اليهودي، ثانيها في هذا التأثير الإسلامي الذي ألقى بظلاله على الأسطورة. أما الأمر الثالث فيرتبط بشخصية «ديابا» التي تؤصل لإمكان البحث عن علاقة بين هذه الأسطورة والسيرة الهلالية، وهو ما سنتوقف عنده - بعد قليل - لتبيان هذه التأثيرات المتبادلة ودلالاتها الثقافية.

ثم تستطرد الأسطورة فتتوقف عند الطريقة التي كان يتحصل بها الثعبان على ضحيته/ الفتاة، فتذهب قائلة: «في اليوم المحدد للأضحية، يتجمع الشعب حول البئر، كانت الفتاة في الصف الأول، وفي الخلف منها، وعلى بعد خطوات، يأخذ المانجا مكانه، والملوك الأربعة الآخرون. وفجأة، ومن وسط غناء وصخب الشعراء، كان الرعد يزمجر، وتهتز الأرض والبيدا يظهر ليختفي في الحال، وبعد مدة، كانت السماء تكفهر ويسود الظلام، والجميع صامت، كأنما كانوا مقبلين على العاصفة، ويظهر بيدا أيضا ويختفي. وأخيرا، وعلى حين غرة، تهب الرياح كالعاصفة، وتهيج سحب الرمال، وفي هذا الجو المضطرب يختطف بيدا الفتاة الشابة؛ هنا تتوقف الرياح، وتتساقط حبات الرمل كحبات ذهب، وينصرف الحاضرون، وهم أغنياء بقية العام»[36].

وتنتهي الأسطورة بالتوقف عند وصف نهاية عصر مملكة وجدو، فتذكر الأسطورة أنه حدث في أحد الأعوام أن «الفتاة التي اختيرت للأضحية كانت تدعى «سيان» Syan، أو «سيا» Sya، سيا يتاباري Sya Yatabere، ولها رفيق يدعى «مامادي ساخو» Mamadi Safatan - Khotte Sakho، ولكي ينقذها من مصيرها المشؤوم، قرر مامادي أن يقتل الثعبان بيدا. وعبثا حاولت «سيان» إثناءه عن مشروعه هذا، بأن تثبت له أن تضحيتها ضرورة للرفاه العام، وأنها ستنجز عملا سيغمر الجميع بالفخر. جهز مامادي أسلحته، وفي يوم الاحتفال جلس في الصف الأول بجانب عمه «واكان ساخو» Wakane Sakho. وعند أول ظهور لـ «بيدا»، ألقى بفرسه أمامه؛ لكن الحضور اعتقدوا أن نزوة ما قد ألمت بالفرس وأمسكوا به. وفي الظهور الثاني لـ «بيدا»، تكرر المشهد. وفي المرة الثالثة كان مامادي أكثر سعادة، وقبل أن يمسك الثعبان بالفتاة «سيا»، قطع رأسه واختفى.

هكذا رأى الحضور الذين كانوا يرتجفون هلعا رأس بيدا وهو يطير في الهواء؛ بينما هناك صوت يقول: سيكون موتي سببا لكل الكوارث التي لم تكن لتخطر على بالكم، ولن تسقط قطرة ماء على وجدو بدءا من اليوم ولمدة سبع سنين، وسبعة أشهر، وسبعة أيام، ولن تجدوا ذرة ذهب. اختفى الرأس الدامي، ليسقط في البور Le Bure التي أصبحت بفضلها بلاد الذهب»[37]. وعلى الرغم من وجود أسباب علمية واقتصادية تكمن خلف اختفاء الذهب من مملكة غانا، فإن الأسطورة تُرجع ذلك إلى قتل الثعبان بيدا. وبرغم وجود أسباب اقتصادية وجيهة تتمثل في اكتشاف مناجم جديدة للذهب، مثل منجم بوري، وتراجع قوة مملكة غانة، أرجعت التقاليد الشفوية لقبائل السوننك قلة كميات الذهب في إقليم وجادو، بمملكة غانة، إلى قتل الثعبان العظيم واجادو بيدا الذي زعموا أنه جلب الذهب والازدهار إلى وجدو، وكان قتله كارثة؛ حيث طار رأسه وسقط في بوري التي أصبحت بلد الذهب؛ فأصبحت مملكة مالي مشهورة بالذهب»[38]. وعلى هذا النحو «وُظفت الأسطورة لتقديم تفسير لانهيار الممالك وزوال نفوذها، فأرجعت سقوط مملكة غانة إلى قتل الثعبان (الإله) وجادو بيدا»[39].

عقب ذلك هرب مامادي، فانتفض كل فرسان المملكة خلفه؛ محاولين اللحاق به، كما خرج في إثره عمه واكان ساخو الذي ساعده على الهرب بعدد من الحيل، من دون أن ينكشف أمر ساخو أمام الفرسان المطاردين لمامادي. وينتهي الأمر به إلى الوصول إلى منزل أمه، وقد لحقه الفرسان الذين يخطرون الأم بما فعله ابنها، فتجيب قائلة: «ماذا يهم؟ فأنا أملك من الخيرات والأموال لإعاشة كل أبناء وجدو طوال السنوات السبع والأشهر السبعة والأيام السبعة، فليتركوا هذا البلد اللعين ويأتوا إلى هنا، ولن يندموا. وانتهى الأمر بأن تفهموا، لكن أناس وجدو لم يوافقوا على اقتراح والدة مامادي، وفضلوا أن يتشتتوا[40].

وتتجاهل الروايات الثلاث هذه البدايات التي تتعلق بانتقال الحكم من الأب إلى الابن، وتنتقل مباشرة إلى بحث أفراد القبيلة عن مكان يأويهم. وإذا كان البطل في الرواية السابقة اسمه ديابا بن دينجا، فإن البطل في الروايات الثلاث اسمه دينجا، وليس ابنه ديابا. هذا ما تذهب إليه رواية تانديان، قريبة الصلة من رواية شارل مونتي.

«يتحدر دينجا Dinga من ظهر سلمان الفارسي، وكان يقيم في البداية في الجزائر. وكان قد هاجر بعد ذلك مع أهله، ذاهبا للبحث عن مكان للسكنى. استخاروا القدر في اللحظة التي مضوا فيها إلى حال سبيلهم، وتطلعوا إلى الوحي، وأدركوا أن ضبعا هرما مسنا، لم يكن يقوى على الوقوف على قدميه؛ لفرط ما كان يعاني من الشيخوخة، ونسرا شيخا فقد كل ريشه، بسبب الكبر، كانا موجودَين في مغارة، هما وحدهما من يمكنهما أن يدلاهم على مكان مناسب، ففتشوا

عنهما، وتوصلوا إليهما. وبدأوا بالضبع. قالوا له: نحن في سبيلنا للبحث عن مقر لنا، وقد أدركنا - من الوحي - أنه يجب عليك وعلى النسر أن تدلانا على هذا المكان. أجاب الضبع بأنه هرم، ولم يعد يقوى على الحركة... وعدوه بإشباع رغباته، قائلين له: سنحقق لك كل ما تتمنى. فقال لهم: لن تقدروا على إشباع رغباتي. إن من يقدر على أن يعيد لي قواي ليس لديكم. وطلبوا منه الإفصاح عما يريد. فأجابهم: نافق، أي حصان مطلع كل يوم، وستبلغون الهدف في ثلاثة أشهر وعشرة أيام. فوافقوا، وطلبوا منه أن يكشف لهم عن مكان النسر؛ فقدمه لهم... أجاب النسر أنه مسنٌّ، ولا يقوى أبدا على الطيران، وقد سقط كل ريشه... فقالوا له: أخبرنا عما يمكن فعله... فأجاب بأنهم لن يكون في مقدورهم فعل ذلك. طلبوا أن يدلهم عليه. قال: جثث لمائة مُهر، أي مهر كل يوم، سنبلغ هذا الهدف في ثلاثة أشهر وعشرة أيام. ووافق دينجا ورجاله(41)؛ فعلى نحو ما هو واضح، فإن الذي كان يبحث - مع قومه - عن مكان للمأوى هو دينجا، وليس ديابا بن دينجا. وعلى نحو ما تبرز المقارنة - أيضا - فإن الروايتين تُجمعان على أن ضبعا هو من قاد البطل إلى العثور على مكان، غير أنهما تختلفان بشأن من قدم المساعدة إلى البطل، فهو «العقاب» في رواية شارل مونتي، و«النسر» في رواية تانديان. ثم وزعت القبائل - بعد ذلك - الأدوار بينها، فصارت قبيلة تقدم حصانا للضبع، وأخرى تقدم مهرا للنسر، وصار الأمر على هذا النحو حتى استعاد كل من الضبع والنسر قوته، وعادا إلى حالتهما الأولى؛ فقاد الضبع والنسر - ومعهما الطبلة التي حملها النسر - القبائل إلى مكان يقيم فيه ثعبان ضخم (بيدا Bida) «خرج هذا الثعبان من جحره، وسأل دينجا عما يبحث عنه. أجاب دينجا عن مكان يقيم فيه. قال له الثعبان بيدا: هذا ملكي، ولن أدعك تقيم هنا، إلا إذا أخذت عليك عهدا. سأله دينجا ما العهد؟ قال بيدا: أن تُقدّم لي فتاة جميلة، في عيد رأس السنة القمرية. تشاور دينجا مع رجاله، فوافقوا جميعا. سمح لهم بيدا بالإقامة، وجعلوا من كومبي عاصمة للمملكة. واستقر القوم جميعهم. وسموا هذا المكان وجدو Wagadou. وكانت الفتاة تُقدَّم إلى بيدا كل عام. كانت قبيلة تقدمها في عام، والأخرى تقدمها في العام الذي يليه. وظلت تُقدّم حتى أتى الدور على قبيلة يتاباري Yatabere التي اختارت - للثعبان - فتاة تدعى سيا يتاباري Sya Yatabere. وكان مامادي ساخو (من قبيلة فيسورو Fissourou) يحبها»(42).

كما تلتقي هذه الرواية مع سابقتها حول النهاية التي آلت إليها مملكة وجدو، وإن حددتها بسبع سنوات من الجدب والقحط. فمامادي ساخو تمكن - بالفعل - من قتل الثعبان، فحلت اللعنة على المملكة سبع سنوات من الجدب؛ إذ لم تسقط قطرة ماء عليها، فهلك الأحياء، ونضبت الآبار، وجفت الينابيع، وتشتت أبناء المملكة، ودُمِرت وجدو، وحل الخراب عليها؛ فبعد أن قطع

مامادي ساخو فيسورو – بسيفه - رقبة الثعبان بيدا «ظلوا سبع سنين بعد ذلك، ولم تسقط قطرة ماء عليهم. وهلكت الأحياء والثروات، ونضبت الآبار وجفت الينابيع، وتشتتوا جميعا... وهكذا دُمِرت وجدو (ص63 و64)»[43].

ولا تبتعد رواية الحاج موسى أحمد كمرا في كتابه «زهور البساتين في تاريخ السوادين» كثيرا عما ورد في الروايتين السابقتين، من حيث بحث أهل وجدو عن مكان لهم، وتوسط النسر - الذي بلا ريش - بينهم وبين الثعبان الضخم؛ ليجعلهم يقيمون معه في المكان نفسه، فاشترط الثعبان - بدوره - أن تُقدَم إليه فتاة بكر كل عام، فوافقت القبيلة. فأهل وجدو قبل أن يسكنوها هاجروا يطلبون مسكنا، فركبوا خيولهم ومروا تحت نسر على شجرة، والنسر لا ريش له، فلما سألوه عن مسكن لهم، دلهم على مكان يكثر فيه الذهب والفضة والمطر؛ فقرروا مداواته باللحم حتى يصبح له ريش فيقدر على الطيران؛ ليدلهم على المسكن «فجعلوا كل أسبوع يتناوبون فيه بمُهر من الخيل سمين يأتون للنسر به فيقتلونه له، فمازالوا هكذا حتى سمن النسر ونبت ريشه، فقال لهم الآن قدرت على أن أريكم المسكن»[44]؛ فطار النسر وهم يتبعونه حتى دلهم على «وجدو»، فوجدوا ثعبانا عظيما كالفيل، فلما طلبوا السكن معه، وافق مشترطا أن يقدموا له كل سنة فتاة بكرا، فوافقوا، وأوفوا بوعدهم، حتى جاء الدور على فتاة كانت على علاقة بشاب يدعى مامدي ساخو دختبي، الذي قرر قتل الثعبان بمساعدة السيدة العجوز، التي كانت تسلم الفتاة للثعبان. فلما قتل الثعبان هرب وساعده خاله على الهرب، الذي ادعى أنه قتله[45].

ورغم اتفاق رواية مامدو طالبي سيسوخو، مع الروايات الثلاث السابقة في كثير من التفاصيل، فإنها تختلف في أمور ثلاثة، أولها: أنها تستبدل التنين بالثعبان. وثانيها: في طريقة التقاء دينجا وسكان وجدو بالتنين الذي ظهر في الأسطورة بطريقة مغايرة عن الروايات السابقة، ودونما وساطة من النسر أو الضبع أو العقاب، وكذا أسباب ظهور التنين، التي تختلف عن سابقاتها. وثالثها: التوقف عند الفترة التي حكم فيها الممالك المتعددة التي دانت بحكمه، إلى أن وصل إلى حكم وجدو؛ فلقد بلغت الفترة التي حكم فيها الممالك المختلفة، بما فيها مملكة وجدو، ستمائة وست سنوات، اختص فيها مملكة وجدو وحدها بمائة سنة وسنة. فدينجا عندما وصل إلى حكم سامي وخوروجو ولوتي وكومبي، وحكم كل واحدة منها مائة عام وعام، وقبلها كان يكافح لمدة مائة عام وعام حتى وصل للحكم وأصبح هو الرئيس، أي أن المجموع خمسمائة وخمسة أعوام، ثم وصل إلى مدينة وجدو، وصنع اثني عشر بابا لاثنتي عشرة عشيرة. ويتوقف الراوي عند أسباب سقوط وجدو الذي يربطه بالفتاة سيان المدللة. وكان يتصارع على حبها ثلاثة من

الفتيان، من بينهم مادي كرونتي، وهي لم تكن تحبه بالقدر الكافي. ولما كان هناك تنين يعيش في بئر، وكانت عشيرة من العشائر تقدم إليه كل عام أجمل فتاة في القرية؛ فبعد انقضاء سبعة أشهر من موسم الأمطار، تبدأ العشيرة في تجلية الفتاة وتزيينها بالذهب أو الفضة، ثم يضعونها على صهوة جواد، ليقدموها إلى التنين؛ فلما جاء الدور على سيان، أخبرته مادي كرونتي فتوعد التنين، وحاول خاله إثناءه عن تلك الفكرة، ولكنه فشل. وعندما أطل التنين برأسه في المرة الثالثة قطع مادي كرونتي رأسه بسيفه «وبينما كان رأس التنين يطير، أطلق صوتا قويا: أنصتوا... أنتم يا شعب وجدو، يا من اقترفتم هذا الفعل المميت، من الآن وحتى نهاية العالم، لن يكون هناك مطر، ولا ذهب مع المطر»[46]. وهنا حاول الناس في وجدو اللحاق بمادي كرونتي، وساعده خاله على الهرب[47]. وبقدر ما تتفق الروايات الأربع على تقديم الفتاة إلى الثعبان بوصفها «العروس القربان»، وكذا اتفاقها على أن الهدف من ذلك هو أن تنعم المملكة بالخير طوال عام، إلى أن يأتي العام التالي فتتقرب إحدى القبائل بعروس جديدة؛ لينعموا جميعا بعام جديد من الخير والرخاء. كما تتفق الروايات - جميعا - على أن الفتاة هي سبب القضاء على المملكة ووحدتها «امرأة هي من قطَّعت وجدو»[48]، إذا كان الأمر كذلك من حيث الاتفاقات الكثيرة، فإن رواية مامدو طالبي سيسوخو تختلف - عن سابقاتها - في أمر بالغ الأهمية يتعلق بأسباب ظهور التنين؛ إذ لا يرتبط ظهوره بمساعدة دينجا وسكان المملكة في البحث عن مكان للمأوى، على نحو ما ذهبت إليه الروايات الثلاث السابقة، وإنما ارتبط ظهوره لإنقاذ المملكة - التي استقر فيها سكانها لفترة طويلة - من ندرة المطر التي كانت تجتاحها لبعض الوقت؛ لذا كان هذا التنين يتخذ من البئر مقرا له «كانت هناك بئر، حيث عاش تنين... عاش التنين هنا (في البئر)» [49]؛ فالتنين - في هذه الرواية - ظهر لإنقاذ المملكة من الهلاك، في حين ارتبط ظهور الثعبان بيدا في الروايات الثلاث الأخرى بمساعدة دينجا أو ابنه ديابا مع أتباعهما في العثور على مكان للمأوى. وعلى نحو ما اتضح من المقارنة السابقة، فإن هذه الروايات المتعددة لأسطورة واحدة، في أثناء رحلتها داخل أفريقيا، بقدر ما تكشف عن التنوع والثراء، تكشف أيضا عن التطور الاجتماعي والفكري والجغرافي لـ أبناء مملكة «وجدو»، وليس من قبيل - على نحو ما يرى شارل مونتي الذي أبدى ضيقا من هذا التعدد - أنها نوع من الفوضى؛ ومن ثم وصف هذه الروايات بالمتضاربة؛ فـ «النصوص التي أمامنا تحكي تطورا موضوعيا لأبناء وجدو - غانا، قد لا يؤدي إلى هذه الاستنتاجات، حتى أن شارل مونتي الأب يبدي ضيقا من هذه النصوص المتضاربة أحيانا، فيراها نوعا من الفوضى! والواقع الذي يربط «الخرافي بالاجتماعي»، كما قال كي زيربو، هو «تطور ناتج من انتشار جغرافي، وترحال دائم للقبائل والأساطير»[50].

ومما تجدر الإشارة إليه - في هذا السياق - هو هذا الانفتاح الثقافي والتاريخي والاجتماعي لأسطورة وجدو، خصوصا في رواية «مامدو طالبي سيسوخو»، 1966، على المنتج الثقافي الأفريقي المجاور له، وتحديدًا المنتج المتعلق بإمبراطورية مالي القديمة، وملكها «سونجاتا كيتا». وتربط أسطورة وجدو بين بطلها «دينجا»، وملك إمبراطورية مالي القديمة «سونجاتا كيتا»، فكلاهما ينتمي إلى الأب نفسه، أي ينتميان إلى أصل واحد «ينتمي دينجا إلى الأب نفسه. وينتمي الرجل العجوز وجاتا إلى الأب نفسه. ابن جاتا كان سونجاتا. كل هؤلاء جميعا هم أبناء الجني، أما أمهاتهم فمن البشر»(51). وهو ما يعني ترابط الشعوب الأفريقية بعضها مع بعض، على نحو يؤكد وحدة الجذور والأصول، بانتمائهم إلى دم واحد، وبالتالي وحدة المستقبل والمصير. وقد أكدت روث فينجين ظاهرة انفتاح النص الشعبي الأفريقي عامة، والشعر الشفاهي الأفريقي، على المجتمع في كتابها المهم الشعر الشفهي Oral Poetry(52).

أسطورة «العروس القربان» بين العرب ومملكة وجدو

لم تبتعد رواية أسطورة «النسر وقبيلة بني مراد»، عند العرب في العصر الجاهلي، كثيرا عما أوردته الروايات الواجادوية المتعددة للأسطورة؛ فعندما نقرأ الأسطورة العربية نجد تشابهات كثيرة مع نظيراتها في وجدو، وذلك إذا نحينا جانبا بعض أجزاء الأسطورة الأفريقية ذات التأثيرات اليهودية، سواء ما يتعلق منها بالمكان الذي وفد منه دينجا، أو ما يتعلق بنقل القوة والبأس من الأب إلى الابن. فإذا نحينا ذلك جانبا نجد أن التلاقح الأسطوري بين العرب ومملكة وجدو كبير وعلى نحو لافت. وتأتي الأسطورة العربية على النحو التالي:

«كانت مُرَاد تعبدُ نَسْراً يأتيها في كل عام؛ فيضربون له خِباءً ويُقْرِعون بين فَتياتهم فأيتُهنّ أصابَتْها القرعةُ أخرجوها إلى النّسر فأدخلوها الخِباء معه فيمزِّقُها ويأكلُها، ويُؤْتَى بخمر فَيَشْرَبه ثم يخبرهم بما يصنعون في عامهم ويطير، ثم يأتيهم في عام قابَل فيصنعون به مثلَ ذلك. وإن النّسر أتاهم لعادته فأقْرعوا بين فَتياتهم فأصابت القُرعْة فتاة من مُراد، وكانت فيهم امرأةٌ من همدان قد وَلَدت لرجل منهم جاريةً جميلة ومات المُرَاديّ ويُتّمت الجارية، فقال بعض المُرَاديّين لبعض: لو فَدَيتُم هذه الفتاة بابنةِ الهمدانية! فأجْمَعوا رأيهم على ذلك، وعَلِمت الفتاةُ ما يُرَاد بها، ووافَقَ ذلك قدوم خالها عمرو بن خالد بن الحصين، أو عمرو بن الحصين بن خالد، فلما قدم على أخته رأى انكسارَ ابنتها فسألها عن ذلك فَكَتَمتْه، ودخلت الفتاة بعضَ بيوت أهلِها فجعلتْ تبكي على نفسها بهذه الأبيات لكي يسمَع خالُها:

أتثني مراد عامها عن فتاتها وتُهْدي إلى نَسْرٍ كريمة حَاشِد
تُزَفُّ إليه كالعَرُوس وخالها فتى حيّ همدان عمير بن خالد
فإن تنم الخَوْدُ التي فُدِيت بنا فما ليلُ مَنْ تُهْدَى لَنسْر بَرَاقِد
مع أني قد أرجو من الله قتله بكف فتى حامي الحقيقة حارد

ففطن الهمداني، فقال لأُخته: ما بالُ ابنتك؟ فقصَّت عليه القصَّة؛ فلما أمسى الهمداني أخذ قَوْسَه وهيَّأ أسْهُمَه، فلما اسوَدَّ الليلُ دخل الخِباء فكَمن في ناحِية وقال لأخته: إذا جاءوك فادْفَعي ابنتَك إليهم، فأقبلتْ مُراد إلى الهمدانية فدفعت ابنَتها إليهم، فأقبلوا بالفتاة حتى أدخلوها الخِباء ثم انصرفوا.

فحجَل النَّسْر نحوها فرماه الهمدانيّ فانتظَم قلبه، ثم أخذ ابنةَ أخته وترك النَّسْر قتيلاً، وأخذ أختَه وارْتَحل في ليلته، وذلك بوادي حُراض، ثم سرَى ليلته حتى قطَع بلادَ مُراد وأشرف على بلاد همدان، فأغذَّت مراد السير فلم تُدركْه؛ فعظُمت المصيبة عليها بقَتْل النّسر، فكان هذا أولَ ما هاج الحرب بين همدان ومُراد حتى حَجر الإسلامُ»(53).

فعلى نحو ما هو واضح، فإن الأسطورة العربية أكثر اختزالا، وليست بالطول أو التفاصيل الكثيرة التي تمتلئ بها أسطورة مملكة وجدو. لقد اكتفت الأسطورة العربية بالنسر بديلا عن الثعبان الضخم (بيدا)؛ ليقوم مقامه في اشتراط تلقي فتاة بكر (العروس القربان)، مرة كل عام؛ ليخبر قبيلة مراد بما سيحدث خلال العام التالي. وإذا كان النسر – أو العقاب - هو من يتوسط بين ديابا أو دينجا والثعبان، في أثناء البحث عن مأوى له ولقبيلته، نظير الفتاة البكر كل عام، فإن النسر في الأسطورة العربية هو من يقوم بطمأنة قبيلة مراد، ويتنبأ لهم بما سيحدث مع بني مراد في العام التالي، نظير الفتاة البكر. في حين تتفق الأسطورة العربية مع نظيراتها الواجادوية حول مطاردة القبيلة لمن تسبب في هلاك الثعبان أو النسر، وكذلك في عدم القدرة على اللحاق به، والاحتماء بأقاربه؛ ومن ثم ترتب على ذلك هلاك القبيلة بسبب هلاك من كان يمنحهم الحياة طوال العام. غير أنه إذا كان هلاك الثعبان في الروايات الواجادوية على يد حبيب الفتاة، فإن هلاك النسر في الرواية العربية كان على يد خال الفتاة. وربما يرجع ذلك إلى اختلاف طبيعة العادات والتقاليد بين المجتمعين؛ فإذا كان المجتمع الأفريقي يقبل بمثل هذه العلاقة العاطفية التي تكون سببا في قتل الحبيب من يحاول حرمانه من محبوبته، فإن العادات العربية لا تقبل بالإفصاح عن مثل هذه العلاقات؛ لذلك جاء قتل النسر على يد خال الفتاة، وليس الحبيب.

ويكشف هذا التقارب بين الأسطورتين عن وجود تفاعل ثقافي مبكر بين العرب وأفريقيا، فهو موجود بقوة منذ قبل الإسلام؛ فقد «كان للعرب وسكان شمال أفريقيا علاقات تجارية بسكان السودان الغربي قبل ظهور الإسلام، ثم نمت وازدهرت بعد ظهوره»(54).

تنفرد رواية شارل مونتي - دون غيرها من روايات مملكة وجدو - بتوقفها عند شخصية ديابا بن دينجا، في أثناء الخديعة التي حصل بها على السلطة (أو القوة والبأس) من الأب، وهو ما يحيلنا على شخصية ديابا بن غانم في السيرة الهلالية، والذي وصل إلى الحكم في تونس عن طريق الخديعة؛ فلقد ارتبطت شخصية ديابا في السيرة الهلالية بالخيانة والخديعة؛ وذلك للدرجة التي صار فيها مضربا للمثل في الخيانة، على نحو ما يعكسه المثل الشعبي التالي: «زغبي وخوَّان». والمقصود بالزغبي - هنا - ديابا نفسه الذي كان ينتسب إلى قبيلة «الزغابة». وإذا كان ديابا قد وصل إلى سدة الحكم في تونس بالخديعة، فإن ديابا في رواية شارل مونتي قد استولى بالطريقة نفسها على الحكم من أبيه بدلا من أخيه «كان ديابا الرئيس الأعلى manga ملك وجدو، تلقى المساعدة من الملوك الأربعة للمستعمرات الأربع الذين هرعوا إليه إثر الجلبة التي صدرت عن الطبلة»[55]. وكذلك إذا كانت الخديعة والخيانة هما الطريق الذي انتهجه ديابا في السيرة الهلالية للوصول إلى سدة الحكم في تونس؛ حيث نجد أنفسنا أمام سلسلة من الخيانات والخدع لأقرب الناس منه، فإن ديابا في رواية شارل مونتي تتوافر فيه تلك المعاني نفسها، في طريقة الوصول إلى الحكم، وطريقة انتقال السلطة والقوة والبأس إليه، عن طريق مساعدة إحدى الشخصيات له، وهي شخصية الشاعر سودورو، بسبب عطف ديابا الدائم عليه؛ فلقد «كان الشاعر سودورو Suduru gesere حارسا لمنزل دينجا، وكل يوم كان أبناء هذا الأخير يشعرون بالبهجة عندما يخرجون بعد تناول غدائهم؛ ليمسحوا بأيديهم الملطخة بالدسم في الشعر الكثيف للمعلم العجوز. كان ديابا يرعى سودورو كثيرا، ويخفي جزءا من طعامه تحت قميصه ليقدمه إليه، ويدخل السرور على قلبه بكلماته الشبابية. وعندما دنا أجل دينجا وصار على شفا الموت، قال سودورو لديابا: هيئ نفسك لاستعارة سوار أخيك البكر (خين Khine) وضعه في ذراعك»[56]. لعل هذا التشابه بين السيرة الهلالية وأسطورة مملكة وجدو يكشف عن ضرورة التعمق في دراسة مقارنة بين العملين؛ بغية التوصل إلى وجود تأثير وتأثر أكبر بينهما. ويخلص حلمي شعراوي إلى أن الالتقاء الثقافي ليس ناتجا عن تأثير ثقافي أو غزو ثقافي من شعب لآخر، بقدر ما يمثل تفاعلا ثقافيا بين الثقافات المصرية القديمة والأفريقية؛ فالتأثير العربي الأفريقي «متبادل بحكم ما فرضه الاختلاط عبر طرق التجارة والحج، وتعدد أشكال التنافس الشرق أوسطي أو العربي على المناطق الممتدة في الصحراء الغربية وغاباتها؟ أم هي قدرة هذه الشعوب - أيضا - على الخلق، ممثلا في ثراء تراثها الثقافي الأسطوري الخاص، مثلما كُتِبت لغاتها الأصلية بالحرف العربي فيما سمي بالعجمي؟ وهل نفهم أن شعوب المنطقة هنا لم تستسلم للعربية، فأراحونا من تهمة الغزو العربي للمنطقة، لينقلونا إلى مفهوم تفاعل الثقافات، وليس الغزو الثقافي؟»[57].

ويمكن تفسير تشابه النهاية بين الأسطورة في روايتها العربية ونظيرتها في مملكة وجدو، بما تعلق به نبيلة إبراهيم على رواية قبيلة بني مراد؛ إذ ترى في هذه الأسطورة ميلًا لدى العربي ونزوعا نحو تغيير معتقداته الجاهلية، وتحديدًا محاولات القضاء على الإله المزعوم «إن هناك من الأساطير الجاهلية ما يعبر صراحة عن نزوع الإنسان الجاهلي إلى تغيير معتقداته التي بدأ يتشكك فيها، ومن ذلك ما روي من أن قبيلة مراد كانت تعبد نسرا... نحن هنا إزاء أسطورة متأخرة، ذلك أنه لا بد من أن تكون هناك أساطير سبقتها عن عبادة النسر وغيره من الآلهة. أما هذه الأسطورة فقد قضت على الإله، أي أن الإله قد مات، ولم يكن السبب في موته سوى الإنسان، ومعنى هذا أن الإنسان الجاهلي قد وصل إلى مرحلة الشك في عباداته القديمة، وأنه أخذته الجرأة لأن يعترض عليها ويلغيها؛ فإذا ربطنا هذا الفعل بمهمة الإله النسر، كما أفصحت عنها الأسطورة من أنه كان يعطي في مقابل أن يأخذ، وأن ما كان يعطيه هو الكشف للقبيلة عن أحداث المستقبل؛ فإن دلالة هذا أن القبيلة لم تكن تتعب نفسها لمعرفة ما يستجد من أحداث. وبتعبير آخر فإن الإنسان لم يكن يحس بمسؤوليته في صنع تاريخه، فلما قضى الإله نحبه ولم يعد هناك من يخبر القبيلة بأحداث المستقبل، كان على القبيلة أن تقوم بهذه المهمة بنفسها. كل هذه الأخبار والروايات تؤكد أن العقلية العربية كانت في طريقها إلى التحول، كما أنها تؤكد أنهم كانوا لايزالون يعيشون مرحلة عدم وضوح الرؤية بالنسبة إلى وعيهم بوجودهم»[58]. تفسر نبيلة إبراهيم قتل النسر في الأسطورة العربية بأنه يأتي محاولة من العربي للنزوع نحو تغيير معتقداته المتجذرة في عقليته، كأن قتل النسر هو - في الحقيقة - محاولة للقضاء على مثل هذا الفكر والمعتقد الذي ينزع نحو الابتعاد عن الاعتقاد الحقيقي، وكذلك كأنه بحث عن الذات الإلهية، وهو ما تحقق مع مجيء الإسلام، كأن الأسطورة العربية كانت بمنزلة ثورة اعتقادية على ما كان سائدا في العصر الجاهلي، وكذلك كأنها إرهاص بمجيء الإسلام. وهو الأمر الذي ينطبق على أسطورة وجدو التي تنتهي بقتل الثعبان بيدا، وبحث أهل وجدوا عن حياة جديدة، بعد أن ملوا حياتهم الوثنية، فراحوا يتشوقون إلى الإسلام، وهو ما تشير إليه رواية شارل مونتي؛ إذ ينتهي الأمر بأهل وجدوا الذين حاولوا تعقب الفتى مامادي، قاتل الثعبان، حتى وصلوا إلى منزل أمه التي تؤكد لهم أن لديها من الخيرات ما يعوضهم عن حياتهم في كنف هذا الثعبان؛ فمنهم من آمن بكلامها واقتنع فمكث عندها، ومنهم من ضل سعيه، وفضلوا التشتت والعيش في ترهات الماضي الوثني؛ وعقب ذلك هرب مامادي فانتفض كل فرسان المملكة خلفه؛ محاولين اللحاق به، كما خرج في إثره عمه واكان ساخو الذي ساعده على الهرب بعدد من الحيل، من دون أن ينكشف أمر ساخو أمام الفرسان المطاردين لمامادي. وينتهي الأمر به إلى الوصول إلى منزل أمه، وقد لحق به الفرسان الذين يخطرون الأم بما فعله ابنها، فتجيب

قائلة: «ماذا يهم؟ فأنا أملك من الخيرات والأموال لإعاشة كل أبناء وجدو طوال السنوات السبع والأشهر السبعة والأيام السبعة، فليتركوا هذا البلد اللعين، ويأتوا إلى هنا، ولن يندموا». وانتهى الأمر بأن تفهموا، لكن أناس وجدو لم يوافقوا على اقتراح والدة مامادي، وفضلوا أن يتشتتوا[59]. كأن هذا الفتى بمنزلة مخلص لأمته من الحياة الوثنية، على غرار الخال قاتل نسر قبيلة بني مراد، كأن هذه الأم ترمز إلى الحياة الجديدة (الإسلام)، بما فيها من خير، من دون حاجة إلى تقديم قربان.

أسطورة «العروس القربان» بين مصر القديمة ومملكة وجدو

تنتشر في مصر القديمة، منذ القدم، أساطير عدة عن علاقة المصري بالنيل، وعن وفاء المصريين للنيل بالذبائح والقرابين من الحيوانات والبشر. فـ «عندما يفيض النيل يقرب لك القربان، وتذبح لك الماشية، ويقام لك تقدمة عظيمة. وتسمن لك الطيور، وتُصاد لك الغزلان في الصحراء، وتكافأ بكل طيب. وكذلك تقدم القرابين لكل إله آخر، كما يقدم للنيل، من بخور وثيران وماشية وطيور»[60]. فعلاقة المصري بالنيل علاقة شديدة الخصوصية، فالنيل - وفق ما تصوره بعض الأساطير - إله، يحظى بالتقديس والمهابة، فهو منبع الحياة، ليس في مصر وحدها، ولكن في العديد من الأقاليم التي يمر بها. ولعل أشهر هذه الأساطير، أسطورة «عروس النيل» التي تُقدَّم قربانا للنيل؛ كي يجود على المصريين بالمياه، مصدر الحياة. ولقد تعددت المصادر التي توقفت عند رصد هذا الاحتفال الأسطوري الذي يقدم فيه المصريون «العروس القربان» إلى النيل؛ فقد ورد في مخطوط مجهول المؤلف بعنوان «عوائد المصريين عند ازدياد النيل»، وتحت عنوان «مهرجان النيل أو يوم الجبر»، حكاية عروس النيل عند المصريين القدماء، فيقول المخطوط: «إنه في زمن الوثنيين (أي الفراعنة) كان بعض مشايخ المصريين يقدمون ضحية لنهر النيل عند فيضانه في كل سنة، أسوارًا سودًا. ومع ذلك كانوا يقدمون له قبل الفيضان ابنة بكرًا من بناتهم، يختارونها من أجلّ البنات، فيلبسونها أفخر الثياب، ويحلونها (يلبسونها الحلي من الذهب والفضة والجواهر) بأنواع الحلي والجواهر، ثم يلقونها في الماء ضحية للنهر، ويدفعون إلى أهلها مالا وافرا فداء عنها، وكانوا يعتقدون أن هذه هي الواسطة الوحيدة لفيضان النيل»[61]. وقد توقف العديد من المؤرخين عند هذا الاعتقاد وامتداداته التاريخية والدينية؛ إذ «تجد هذه العادة مذكورة في كتب العرب، وقد استمرت قرونا عديدة؛ لأن النيل كان معبودا عندهم كإله، حتى أنه بعد انتشار الإسلام والمسيحية في الأقطار المصرية، لم يزل أهلها عاكفين على هذا الاعتقاد؛ فيقدمون للنهر تقدمة في كل عام؛ إذ إنهم استعاضوا عن الابنة بإصبع من خشب موتاهم، فكانوا يضعون الأصابع في تابوت من خشب؛ حتى يخال أنها إنسان حي يلقونه في النهر»[62].

وتتعدد الآراء بشأن مصادر هذه الأسطورة، فهناك من يربط أسطورة «العروس القربان» عند المصريين القدماء بما فعله حورس مع عدوه/ عمه ست، وهو ما يربط الأسطورتين بأسطورة مارجرجس في قتله التنين. وهو ما يعني امتدادا للأسطورة عبر التاريخ المصري القديم والمسيحي. هذا ما يخلص إليه ياروسلاف تشرني، عالم المصريات الشهير في كتابه «الديانة المصرية القديمة» (1987)؛ إذ يرى «أن تشابها مذهلا بين الرسوم التي تصور مارجرجس والرسوم التي تصور حورس وهو يقتل عدوه الإله الشرير ست، وقد اتخذ هيئة تمساح»[63]. وهناك من يمتد بالأسطورة، في رحلتها، ليصل بها إلى السودان، على نحو ما يتمثل في إلقاء بعض القبائل السودانية فتاة في النهر، وهي في كامل زينتها، زينة الزفاف؛ فوفق ما يرى الدكتور باتلر، فإن «لهذه القصة أساسا من الحقيقة التاريخية كما يلوح، فلقد كان من عادة أهل السودان حقيقة، في أقصى أنحائه الجنوبية، أن ترمي قبائله الهمج الفتاة في النهر في زينة الزفاف، ولعل عادة كهذه كانت متبعة في بعض جهات الهمج من بلاد النوبة التي فتحها الإسلام في أول أمره»[64].

في حين يذهب المؤرخ الإغريقي بلوتارك إلى أن هذه الأسطورة تعود إلى أن «إجبتوس ملك مصر استلهم الوحي ليهديه السبيل لاتقاء كوارث نزلت بالبلاد، فنصحه أن يضحي بابنته بأن يلقيها في النيل ففعل، ثم إنه ناء بالرزء الذي ألم به، فألقى بنفسه في النيل فهلك كما هلكت ابنته»[65]. وهناك من يربط هذه الأسطورة بعهد رمسيس (بين العامين 1198 ق. م. و1167 ق. م.)، وتحديدا ما جاء في ورقة هاريس البردية، التي تحول الأسطورة إلى تعبير رمزي، يتم بإلقاء التماثيل في النيل؛ فقد «كان على امتداد النيل ما يزيد على مائة مرساة، بين كل مرساة والتي تليها نحو سبعة أميال، وفي كل مرساة محراب لـ «حابي» إله النيل، يرعاه كاهن يتناول من راكبي النيل أطعمة يقدمونها قرابين لـ «حابي»، وكان لكل محراب لهم فيه طعامهم ولباسهم، وكان يوضع في كل محراب طاقة من الزهر تُجدَّد في كل يوم، وستة تماثيل أخرى من الخشب نفسه للإلهة «ربيت» زوجة النيل، هذا عدا عن تماثيل أخرى للإله حابي مصنوعة من الذهب والفضة والقصدير والأحجار المصرية المختلفة الأنواع، مثل المرمر واللازورد والزمرد والبلور الطبيعي وأساور من ذهب وفضة. وكانت هذه التماثيل كلها تلقى في النيل يوم الاحتفال بعيد حابي في بداءة الانقلاب الصيفي»[66]. وهناك من يربط عيد وفاء النيل عند المصريين القدماء بعيد الشهيد الذي يرتبط بأوزوريس وقتله وتقطيعه إلى أشلاء على يد أخيه ست، ثم بكاء زوجته إيزيس عليه، وتجميعها لأشلائه من أنحاء أقاليم مصر المختلفة. ومع ظهور الإسلام تحول الاحتفال بعيد وفاء النيل إلى شكل رمزي، من خلال إلقاء تابوت فارغ في النيل، أو مع وضع إصبع خشبي في التابوت؛ ظنا منهم أن هذا الإصبع هو سبب زيادة مياه النيل، وهو ما يشير إليه ابن فضل الله

العمري، بقوله: «إنه إذا كان أوان تحرك النيل يخرج تابوت يقال إن فيه إصبع الشهيد، ويرمى به في البحر. وذلك لوقت معلوم يسمونه عيد الشهيد، ويكون الذي يرميه بعض أعزاء كبراء القبط، عادة كنت أسمعها لا تتغير. ويظن القبط أن رمي الإصبع سبب الزيادة»[67]. ومع مرور الوقت، وانتشار الإسلام تم إبطال الاحتفال بهذا العيد - أعني عيد الشهيد - نهائيا. فقد «أُبطل هذا العيد نهائيا سنة (755هـ - 1354م) أن النيل زاد في السنة التي أُبطل فيها العيد زيادة لم يعهد مثلها في تاريخ الإسلام؛ إذ جاوز العشرين ذراعا»[68].

وإذا كان المصريون يمنحون النيلَ العروسَ القربان مرة كل عام؛ ليمنحهم الحياة للعام المقبل، مما أسهم في تأسيس الحضارة المصرية القديمة، فإن هذا يلتقي مع أسطورة تأسيس مملكة وجدو؛ حيث إن تقديم أهل وجدو العروس القربان للثعبان الضخم بيدا - مرة كل عام - يساعد على منحهم الحياة بجواره للعام المقبل، كما يهبهم المطر ويمنحهم الذهب والخير الوفير، فـ «أهل وجدو قبل أن يسكنوها هاجروا يطلبون مسكنا، فركبوا خيولهم ومروا تحت نسر على شجرة، والنسر لا ريش له، فلما سألوه عن مسكن لهم، دلهم على مكان يكثر فيه الذهب والفضة والمطر؛ فقرروا مداواته باللحم حتى يصبح له ريش فيقدر على الطيران؛ ليدلهم على المسكن، فجعلوا كل أسبوع يتناوبون فيه بمُهر من الخيل سمين يأتون للنسر به فيقتلونه له، فمازالوا هكذا حتى سمن النسر ونبت ريشه، فقال لهم الآن قدرت على أن أريكم المسكن»[69]. فطار النسر وهم يتبعونه حتى دلهم على «وجدو»، فوجدوا ثعبانا عظيما كالفيل، فلما طلبوا السكن معه، وافق مشترطا أن يقدموا له كل سنة فتاة بكرا، فوافقوا، وأوفوا بوعدهم، حتى جاء الدور على فتاة كانت على علاقة بشاب يدعى مامد سف دختبي الذي قرر قتل الثعبان بمساعدة السيدة العجوز التي كانت تسلم الفتاة للثعبان، فلما قتل الثعبان هرب وساعده خاله على الهرب، بعد أن ادعى أنه قتله[70]. وهو الأمر الذي تؤكده الروايات المختلفة للأسطورة. وإذا كان استمرار المصريين القدماء في تقديم القربان للنيل، متمثلا في العروس، أسهم في استمرار الحضارة المصرية القديمة أمدا طويلا، فإن قتل التنين على يد الشاب في أسطورة وجدو أدى إلى انهيار المملكة. وفي رواية مامدو طالبي سيسوخو (1966)، لما جاء الدور على سيان، أخبرته مادي كرونتي، فتوعد التنين. وحاول خاله إثناءه عن تلك الفكرة لكنه فشل. وعندما أطل التنين برأسه في المرة الثالثة قطع مادي كرونتي رأسه بسيفه «وبينما كان رأس التنين يطير، أطلق صوتا قويا: أنصتوا أنتم يا شعب وجدو، يا من اقترفتم هذا الفعل المميت، فمن الآن وحتى نهاية العالم، لن يكون هناك مطر، ولا ذهب مع المطر»[71]. وهنا حاول الناس في وجدو اللحاق بمادي كرونتي، وساعده خاله على الهروب[72]. كما تؤكد رواية مالامين تانديان؛ إذ يتمكن مامادي ساخو من قتل الثعبان بالفعل؛ فتحل اللعنة على المملكة سبع

سنوات من الجدب؛ إذ لم تسقط قطرة ماء عليها، فتهلك الأحياء، وتنضب الآبار، وتجف الينابيع، ويتشتت أبناء المملكة، وتتدمر وجدو، ويحل الخراب عليها، فبعد أن قطع مامادي ساخو فيسورو رقبة الثعبان بيدا بسيفه «ظلوا سبع سنين بعد ذلك، ولم تسقط قطرة ماء عليهم. وهلكت الأحياء والثروات، ونضبت الآبار وجفت الينابيع، وتشتتوا جميعا، وهكذا دُمِرت وجدو»(73).

إن هذا الامتداد الأسطوري بين مصر القديمة ومملكة وجدو (وأفريقيا عموما)، ليس وليد المصادفة، وكذا ليس مستغربا، فالعلاقة بين الثقافتين المصرية والأفريقية تعود إلى أزمنة سحيقة من حيث التقارب الثقافي واللغوي والإثني. ويؤصل موسى كمرا في مخطوطه «زهور البساتين» «لعلاقة السوننكي ذهابا وإيابا بأسوان والنوبة ومصر، وأن تشابها كبيرا بين تقاليد فداء القبيلة، وعروس النيل، بتقديم فتاة سنويا للثعبان (الذي هو أحيانا الإله واسمه بيدا)، مع تكرار حضور أسطوري للنسر، والعقاب، والتنين ممن يطلبون الفدية من الوسيط»(74). واستمرت هذه التفاعلات الثقافية بين مصر القديمة وأفريقيا كذلك حتى عقود قريبة، بدأت مصر - معها - تندمج في الدائرة المتوسطية بديلا عن روابطها الأفريقية، فوفق ما يشير رولان كولين فقد «كان المصري والزنجي يعقدان، منذ الماضي السحيق، علاقات وطيدة، ويؤكد ذلك التقاربات اللغوية والثقافية، لكن هذه اللقاءات أُسيء فهمها من جانبنا، واكتنفها الغموض، ولاتزال توجد كثير من الظلال التي تلف الوقائع الثابتة، وظلت هذه الحال لعدة قرون، لكن مصر راحت تندمج في الدائرة المتوسطية، وأدى بها هذا التجاذب الجديد والقوي إلى قطع روابطها مع العالم الأسود»(75).

وعلى الرغم من كل هذا التأكيد والرصد لهذه الأسطورة من قبل الكُتَّاب العرب، وغير العرب، ووقوفهم عند أسطورة العروس القربان التي يقدمها المصريون قربانا للنيل/ الإله، فهناك من يذهب إلى نفي وجود هذه الأسطورة عند المصريين، وعدم ممارستهم لها ولطقوسها. ويستدل أصحاب هذا الرأي على ذلك، بعدم ذكر هذه الأسطورة في كتابات ما قبل الإسلام، بل إن هذه الأسطورة كثر الحديث عنها في كتابات العرب بعد الإسلام، في حين لم يرد لها ذكر في كتابات المؤرخين والرحالة اليونانيين والرومانيين، ممن رصدوا عادات المصريين القدماء ودياناتهم ومعتقداتهم. وهو ما يذهب إليه محمد حمدي المناوي بقوله: «أعتقد أن هذه العادة لم تكن متبعة لا في العصر المسيحي، ولا في العصر الفرعوني، فلم يُعرف عن المصريين أنهم كانوا يضحون بالقرابين البشرية، كما أن المؤرخين اليونانيين والرومانيين أمثال هيرودوت وديودور واسترابون الذين زاروا مصر وأقاموا بها مدة من الزمن، وتعرضوا لعادات المصريين ونظمهم واحتفالاتهم الدينية، ووصفوا الفيضان، لم يشيروا إلى مثل هذه العادة التي لو كانت متبعة لأثارت انتباه هؤلاء المؤرخين»(76).

التنين الشرير بين اليونان ومملكة وجدو

إذا كان الثعبان الضخم «بيدا» هو من كان يلتهم الفتيات في مملكة وجدو مع مقدم كل عام؛ لكي يمنح المملكة كلها الحياة، فإن الوضع لم يكن مختلفا - على نحو كبير - في بلاد اليونان؛ فقد كان الثعبان الضخم، وتحديدا هذا التنين، الذي كان يطلق عليه أبو الهول أو «الهولة» على أبواب مدينة طيبة، هو من يمنع دخول الأهالي إلى الداخل، مطلقا ألغازه وأحاجيه على كل من يمر عليه، فمن يقوم بالإجابة يمر، ومن يعجز يقوم التنين بالتهامه. وبالطبع كان الالتهام والقتل من نصيب أبناء طيبة، على غرار الهلاك الذي كان مصير أهل مملكة وجدو؛ لذا اختار الأهالي التضحية بالفتاة البكر، مرة كل عام. لقد كان أبو الهول أو الهولة «ابنة التنين توفون من إخيدني... جاءت الهولة من أعماق إثيوبيا. استقرت فوق قمة جبل فيكيوم الذي يشرف من علٍ على السهل الرئيسي في مدينة طيبة. هيرا - زوجة كبير الآلهة زيوس - هي التي أرسلتها انتقاما من مدينة طيبة بأكملها. اعتلت الهولة قمة جبل فيكيوم، بعثت الرعب في نفوس الرائح والغادي، منظرها بشع، ومخيف، ومروع، وأشاع الذعر بين الجميع. رأسها رأس أنثى، ذات وجه حلو الملامح، جسدها جسد لبؤة، مكسو بشعر غزير. ذيلها ذيل أفعى رقطاء سامة. لها جناحان مثل جناحي الصقر الضاري. ربضت الهولة المخيفة فوق قمة جبل فيكيوم. أطلت برأسها على السهل الفسيح. استوقفت الرائح والغادي. كانت تلقي عليه أحجية ثم تطلب منه أن يجد حلا لها؛ فإذا فشل في إيجاد الحل الصحيح، خنقته، والتهمته في الحال واللحظة. فشل كل رائح، فشل كل غاد، لقي كل رائح مصرعه، لقي كل غاد مصرعه، لم يفلت من قبضتها طيبيٌّ واحد»(77). وهو ما يتشابه إلى حد كبير مع أسطورة مملكة وجدو، إلى حد استخدام اسم التنين في إحدى الروايات، وتحديدا رواية «مامدو طالبي سيسوخو» (1966) التي تطلق اسم التنين على هذا الثعبان الضخم «كان هناك تنين يعيش في بئر، وكان كل عام تقدم له عشيرة من العشائر أجمل فتاة في القرية»(78). ولعل في نسبة هذه الهولة إلى مجيئها من الأراضي الإثيوبية ما يشي بهذا التفاعل الثقافي بين أفريقيا/ أثيوبيا وبلاد اليونان، بل ربما يشي ذلك بتفسير انتقال الأسطورة، باستخدام الحيوانات نفسها، التي تسلك السبل نفسها.

وعلى غرار ما تم من الخلاص من ثعبان وجدو على يد أحد أبناء وجدو، وهو مامادي ساخو، فإن خلاص بلاد طيبة يتم على يد أوديب، غير أن هذا الخلاص يأتي بعد أن التهم ثعبان وجدو كل فتياتها، حتى «أتى الدور على قبيلة يتاباري Yatabere، فقد اختاروا للثعبان فتاة تدعى سيا يتاباري «Sya Yatabere»(79)، وهي قبيلة كان لها شأنها في المملكة؛ إذ كانت تملك زمام الحكم في المملكة. أما تنين بلاد طيبة (أو الهولة أو أبو الهول) فقد أفنى معظم أبنائها، إلى أن هلك ملك طيبة نفسه ولقي حتفه وهلاكه على يد هذا التنين الضخم. إن قتل التنين يعد إيذانا ببدء مرحلة

جديدة من هلاك مملكة وجدو؛ إذ إن موت التنين يعني أنه لا ماء ولا مطر ولا ذهب بعد اليوم «وبينما كان رأس التنين يطير، أطلق صوتا قويا: أنصتوا أنتم يا شعب وجدو، يا من اقترفتم هذا الفعل المميت، فمن الآن - وحتى نهاية العالم - لن يكون هناك مطر، ولا ذهب مع المطر»(80). إذا كان الأمر كذلك في مملكة وجدو، فإن قتل التنين في بلاد طيبة - في الأسطورة اليونانية - سيكون كذلك إعلانا لبدء مرحلة من انتشار الأوبئة التي تهدد مستقبل المملكة؛(81)، وذلك على غرار ما حدث في مملكة وجدو التي تعرضت للعنة الإله، فتوقفت الأمطار والخصوبة والذهب، وكان الهلاك والتشتت مصير أهل وجدو.

الدين وأسطورة العروس القربان .. رحلة الأسطورة عبر الأديان

انتقال السلطة من الأب إلى الابن المخادع .. رحلة الموتيف بين اليهودية ومملكة وجدو في أفريقيا

تتماس أسطورة مملكة وجدو مع التراث اليهودي في أكثر من جهة، فمن ناحية كانت أورشليم هي المكان الذي وفد منه البطل دينجا «في قديم الزمان وصل إلى يوري Yuri، القريبة من نيورو Nioro (في الكنجي Kingi) رجل يدعى «دينجا»، قادما من أورشليم «Jerusalem(82). ومن ناحية ثانية فإن الوقت الذي حدده الثعبان بيدا ليحصل على الفتاة ... قربانا له هو عيد الفصح اليهودي «ووفق شروط الاتفاق مع بيدا يتلقى هذا في عيد الفصح اليهودي - طوال الأعوام - عذراء شابة تحية له. ولاختيار هذه الضحية، كانت تجتمع السبع فتيات الأكثر جمالا في عيد الفصح السابق على الأضحية في وجدو، حيث يلعبن الوري. ولكل منهن شريك. وتُختاره الفتاة الأولى التي تخسر اللعب لتقدم أضحية في عيد الفصح التالي»(83). غير أن التأثير الأكبر للتراث اليهودي في الأسطورة الأفريقية هو ما يتبدى في تأثير الكتاب المقدس، وتحديدا في حكاية انتقال النبوة من الأب إسحاق إلى الابن يعقوب، الذي نالها بالخداع على غرار ما حدث مع خين من خداع له من أخيه ديابا، إبان نقل السلطة أو القوة من الأب إلى الابن؛ فتذهب الأسطورة الأفريقية إلى أنه «عندما دنا أجل دينجا وصار على شفا الموت، قال سودورو لديابا: هيئ نفسك لاستعارة سوار أخيك البكر (خين Khine) وضعه في ذراعك. واستطرد: كنتَ طيبا معي دائما، وسأثبت لك أنني لست ناكرا للجميل. أنصت، لم يبقَ لوالدك على قيد الحياة سوى سويعات، ويرغب في رؤية ابنه البكر لينقل إليه كل ما يصنع له القوة والبأس. اذهب للقائه مرتديا جلد الخروف هذا، وذاك السوار، بذلك ستجعله يعتقد بسهولة أنك خين، وسيوليك الحكم مكان أخيك. دخل ديابا إلى دار أبيه، فسأل العجوز: من هناك؟ رد: أنا خين، فقال له: خذ. ومع ذلك صوتك صوت ديابا. اقترب ديابا، وقال دينجا وهو يتحسسه: حسنا، فالسوار والجسد المغطى بالشعر هما حقيقة لابني خين، وأضاف: خذ الماء الذي

في الوعاء، واغتسل به، ثم دحرج جسدك على الرمال التي على الأرض. لما فعل ديابا هكذا، توسل دينجا لله بأن يمنح ابنه خيرا وفيرا بعدد حبات الرمال التي كانت تغطي جسده، وكرر الابتهال سبع مرات، واختتم بقوله: أدعو الله أن يمنح ابني القوة والبأس. ولما غادر ديابا والده، ذهب إلى سودورو وقص عليه ما حدث، وكان يتهيأ للانصراف، حينما طالبه خين بسواره ليذهب لرؤية والده. دخل خين على أبيه الذي تعرف على صوته وقال: ألست أنت الذي حضر من قبل؟ نفى خين وهكذا فهم ما تعرض له من خدعة، طلب العجوز من خين أن يبحث عما إذا كان بقي في القدر ماء، لكنه كان فارغا، وعاد يقول: لم يكن للداء دواء، ولم يقدر أن ينقل إلى ابنه البكر سوى قوته السحرية على المطر»[84]. إنه اعتقاد عام عند السود يرى أن الرئيس لا يكون كذلك، إلا بما يتحصل عليه من وسائل خفية تنتمي إلى السحر، ويصبح من يخلفه بعد مماته - من حيث المبدأ - مالكا لهذه القوى، وإلا سيفقد الثقة في ذاته، وعلى الأقل معرفة التضرع بمهارة إزاء هذه النكبة، كما يفقد في اللحظة نفسها هيبته لدى الآخرين»[85].

ويتضح ذلك التأثير عندما نسرد موجزا للحكاية الواردة في الكتاب المقدس، فقد «حدث لما شاخ إسحاق، وذهب بصره، أنه دعا عيسو ابنه الأكبر وقال له: يا بني، فقال له: ها أنذا. فقال: ها أنا قد شخت. ولا أعرف يوم موتي. فالآن خذ عدتك، جعبتك وقوسك، واخرج إلى الحقل وتصيد لي صيدا، واصنع لي طبقا لذيذا كما أحب، وجئني به فآكل، لكي تباركك نفسي قبل أن أموت. وكانت رفقة (زوجة إسحاق وأم يعقوب وعيسو) سامعة حين كلم إسحاق عيسو ابنه. فخرج عيسو إلى الحقل لكي يصطاد صيدا ويجيء به، فقالت رفقة ليعقوب ابنها: إني قد سمعت أباك يكلم عيسو أخاك، قائلا: جئني بصيد واصنع لي طبقا لذيذا فآكل، لكي أباركك أمام يهوه قبل موتي»، وهنا نصحته بأن «اذهب إلى القطيع وخذ لي من هناك جديين جيدين لكي أعدهما طبقا لذيذا لأبيك كما يجب؛ فتجيء به إلى أبيك ويأكل، لكي يباركك قبل موته». وإمعانا في الخديعة، تقوم رفقة بإلباس يعقوب ملابس عيسو، ثم وضعت على يديه وعلى عنقه الأملس جلود الماعز؛ حتى يبدو جسده مشعرا كأخيه، ثم تقدم يعقوب بالطبق اللذيذ، متقمصا شخصية عيسو أخيه «فقال يعقوب لأبيه: أنا عيسو بكرك. قد فعلت كما كلمتني. أرجوك، قم اجلس وكل من صيدي، لكي تباركني نفسك»، وعندما سأله أبوه عن هذه السرعة التي أعد بها الطبق، فأجابه بأن يهوه الإله هو من يسر له أموره، ثم دعاه إسحاق ليقترب منه ويجسه، وذلك بعد تشككه في أمره «فجسه، وقال: الصوت صوت يعقوب، ولكن اليدين يدا عيسو. ولم يعرفه لأن يديه كانتا شَعِرتين كيدي عيسو أخيه، فباركه». ثم سأله عما إذا كان فعلا هو ابنه، فأكد الابن، فطلب الأب منه أن يقترب ليشم رائحته «فقرَّب له، فأكل، وشرب. ثم قال له إسحاق أبوه: اقترب وقبلني يا ابني، فاقترب

وقبَّله، فشم رائحة ثيابه، وباركه، وقال: انظر رائحة ابني كرائحة حقل قد باركه يهوه، فليعطك الله ندى السماء، وتربة الأرض الخصبة، وكثرة قمح ومسطار. لتخدمك شعوب، وتسجد لك أمم، كن سيدا لإخوتك، وليسجد لك بنو أمك. ليكن لاعنوك ملعونين، ومباركوك مبارَكين. وعندما عاد عيسو من الصيد واكتشف مع أبيه خدعة يعقوب أخيه، فإنه حقد على يعقوب، وقرر قتله. غير أن الأم رفقة نصحت يعقوب بالهروب إلى أرض أخيها لابان، ثم ينتهي الأمر بنجاح خديعته التي رسمتها له أمه رفقة[86].

فالحكايتان تتشابهان في طريقة الخديعة، والهدف منها، وإن ارتبط الهدف في حكاية إسحاق التوراتية بانتقال النبوة من الأب إلى الابن، في حين ارتبط الهدف في الأسطورة الأفريقية بانتقال القوة من الأب إلى الابن، وكلاهما عن طريق الخديعة، تلك الخديعة التي تتشابه خطوطها العريضة، وإن اختلفت في تفاصيل دقيقة غير ذات قيمة. غير أن الاختلاف الدال بينهما يتمثل فيمن خطط لهذه الخديعة فهي المرأة في التوراة، وتحديدا الأم رفقة، التي تحيزت للابن الأصغر، وهذه غريزة عاطفية أمومية كثيرا ما نقابلها في حكاياتنا الشعبية، في حين تحدده الأسطورة في سودورو الشاعر الذي مال إلى ديابا؛ بسبب عطفه عليه، على نحو ما توضح ذلك الأسطورة[87]؛ إذ إن ديابا حريص على إخفاء جزء من طعامه لمعلمه العجوز، الشاعر سودورو، وهو ما سبقت الإشارة إليه. كأن مساعدة الشاعر سودور لديابا بمنزلة رد جميل له على عطفه عليه.

رحلة أسطورة «العروس القربان» المسيحية في أفريقيا

تركز الحكاية الشعبية المصرية، ذات الطابع المسيحي، على شخصية «مارجرجس»، من خلال التركيز على موتيف العروس القربان، وتقدمه بمنزلة بطل مخلص لإحدى الممالك من شر التنين الذي يمنع الناس من الاقتراب من بئر ماء؛ مما يضطر أهل المملكة إلى التقرب من هذا التنين بخروفين يوميا تقربا إليه، وعندما تنتهي الخراف من المملكة يلجأون إلى تقديم فتاة بكر إليه لكي لا يمنع الناس من الاقتراب من البئر. ويتمثل البطل المنقذ للمملكة في مارجرجس؛ فهناك رواية مصرية تشيع بين المسيحيين المصريين تؤكد الجانب الخيِّر لشخصية مارجرجس المنقذ؛ فوفق ما يذهب سليم كتشنر، فإن «لأيقونة مارجرجس قصة شديدة الجمال ملهبة للخيال تليق ببطل أسطوري مثله، تقول: تصادف ذات يوم أن وصل مارجرجس إلى ولاية ليبيا، وكان راكبا على جواده، وتحديدا إلى مدينة تدعى سيلين، هذه المدينة كانت بها بركة ضخمة، وكان بها تنين ضخم يقطن هذه البركة، وكان سبب رعب لكل سكان المملكة. احتشد الناس ليقتلوه لكنه كان مرعبا، ولكي يمنعوا اقترابه من المدينة كانوا يقدمون له خروفين كل يوم، ولما انتهت الخراف من المدينة قدموا له ضحايا من البشر، وكان الاختيار بالقرعة، وذات يوم وقعت القرعة على ابنة الملك، وتقدمت

الفتاة كعروس لتلقى مصيرها بين فكي الوحش المفترس، غير أن البطل مارجرجس ظهر قبل أن تلقى حتفها، وأخبرهم بأنهم إذا آمنوا بالسيد المسيح واعتمدوا باسمه فإنه سيقتل التنين؛ فاستجاب الملك وكل حاشيته لذلك الأمر؛ فتقدم البطل وقتل التنين وحده»[88]؛ فالقديس مارجرجس هو من ينقذ المملكة من شر التنين الذي يعوق وصول المياه، أو يعوق وصول الناس إلى البئر؛ وذلك بقتله التنين، وربما يكون التغيير الوحيد ذو الأثر الكبير هو استبدال اشتراط القديس على الناس الدخول في المسيحية، والإيمان بالمسيح، والتعميد، بالزواج من الفتاة البكر. وهو تغيير له وظيفته الدينية التي تتناغم مع طبيعة البطل هنا، فهو استبدال الحب السماوي بالعاطفي الأرضي.

وعلى الرغم من ذلك فإن من بين الرواة المسلمين في مصر من يقدم رواية مغايرة للحكاية الشعبية السابقة، يظهر فيها التأثير الإسلامي فيما يتعلق بشخصية مارجرجس، وإنْ حافظت الرواية على كثير من الإطار العام للحكاية. غير أنه تغيير دال على المستوى الديني؛ إذ يتحول فيها مارجرجس من شخصية منقذة ومخلّصة عند المسيحيين إلى شخصية شريرة عند الراوي المسلم؛ إذ يقوم مقام التنين؛ فالعروس التي تقدمها المملكة إنما تقدمها قربانا للقديس مارجرجس، مرة كل عام؛ إذ إنه هو من يقوم بسد المياه بيده، ويفتحها مع تقديم العروس القربان إليه. هذه الحكاية قمت بجمعها من إحدى القرى النائية بمحافظة الفيوم بجمهورية مصر العربية في العام 2001، وهي حكاية استمعتُ إليها من أحد الرواة، وهو يرويها شفاهيا. ونظرا إلى أن الحكاية طويلة فسوف نقتصر على الجزء الأكثر ارتباطا بموضوع دراستنا الراهنة، أعني موتيف «العروس القربان» التي تُقدَّم نظير فداء قبيلتها أو مملكتها من ضرر قد يلحق بها، مثل منع المياه عنها، أو السماح لقبيلتها بالعيش في مكان ما. تذهب الرواية الشفاهية إلى أن «القصة تبدأ مع ثلاثة إخوة، وأبوهم طبعا كان راجل فقير. فطلبوا من أبوهم الزواج... فَقَلُّه يا ابنى انت... فطبعا مسمِّيْهم: الشاطر حسن، والشاطر محمد، والشاطر علي... قَلُّه: يا ابنى انت وهُوّ... آدي قدامك... آدي سكة الصدامة... آدي سكة الندامة، وآدي سكة السلامة، وآدي سكة اللي يروح مايعاوِدْش... فكل واحد منهم مشي في طريق... الشاطر حسن ده... كان راجل متدين بتاع ربنا، فطبعا أول ما نزل الشاطر محمد والشاطر علي... نِزلوا على منطقة... المنطقة دي لقوا فيها واحدة ست قاعدة بتسرح بغنم[89]... مشرقية[90] فقَلُوالها: يا ست لو سمحتِ إحنا عايزين نشرب... فلا مؤاخذة جات مِسيَّرالْهم[91] وقالت لهم: اشربوا... قَلُولها: إيه يا ست ده؟ يا ستي بنقُلّك عايزين نشرب مَيّة... قلت لهم: أصله الملي جرجس[92]... بيسد البحر كل سنة، وما بيتفتحشي إلا امَّا يودُّوا له عروسة... الملي جرجس... بيسد البحر... بلسانه... بيمد لسانه كده... بيقفل علينا البحر، ويفضل حاجز اللُّمِّية لمدة سنة... طُوْل مما ودّانالوش عروسة... مايفتحلِنَاش اللُّمَّي... فالشاطر حسن قال:

يا ست ودِّيني عند الملي جرجس ده... قَلِت له: هيُسفخك... هيودِّيك فى سابع بير[93]... المهم. قَلّها: بس ودِّيني عند الملي جرجس ده... فراح سلام عليكم... عليكم السلام... قَلُّه: انت بقى اللي بيقولوا عليك؟ قَلُّه: بيقولوا عليَّ إيه؟ قَلُّه: بتسد البحر بلسانك؟ قَلُّه: أيـوه... قَلُّه: طيّب. جـه مادِدْ إيـده عليه كدهودي[94]، وجه ضاربه ضربة... جه مِنَزّله سابع بير... تحت. الشاطر حسن بقى ضرب الملي جرجس... بالقلم[95]... سقّطُه ف سابع بير تحت[96]. طبعا اللُّمَّيَّه اتفتحت... الزغاريت اشتغلت[97]... فالملك قَلُّه: طلباتك؟ قَلُّه: انـا ماليش طلبات... آنا أبويا طردني، وعشان عايز أجّوّز»[98].

ومن الواضح من الجزء السابق للحكاية أنها أبقت على موتيف «العروس القربان»، مع إضفاء الطابع الإسلامي على الحكاية ذات الأصل المسيحي، فـ «مارجرجس» (أو الملي جرجس، وفق ما تسميه الحكاية)، هو من يقوم بحجز المياه بلسانه عن سكان هذه المملكة، وهو من اشترط «العروس القربان»، التي تُقدَّم إليه مرة كل عام، مقابل أن يسمح بمرور المياه لسكان المملكة، ويستمر الأمر على هذا النحو حتى يتمكن البطل المسلم (الشاطر حسن) من قتل مارجرجس/ المسيحي، وإنقاذ الفتاة البكر منه، ثم السماح بمرور المياه من دون عائق لسكان المملكة، ثم الزواج من هذه الفتاة البكر. والحكاية بهذه الرواية ذات الطابع الإسلامي، فالراوي الذي رواها راوٍ مسلم اسمه «شعبان محمود سلامة»، من إحدى قرى محافظة الفيوم، وهي تعكس صراعا إسلاميا مسيحيا؛ إذ من الواضح أن روايتها الأصلية كانت تدور حول أن «مارجرجس» هو من أنقذ المملكة من هذا التنين الذي كان يمنع المياه عن المملكة، مقابل العروس القربان. وفيما يبدو أن هذا كان في فترة الحكم المسيحي لمصر، ثم بعد أن تحولت مصر إلى الحكم الإسلامي، أصاب هذه الحكاية تغيير بفعل هذا العامل الديني، فأصبح مارجرجس - ذلك القديس المسيحي المشهور بوصفه بطلا مخلصا للضعفاء والمظلومين، والملقب بـ «سريع الندهة»؛ لسرعة استجابته لمن استغاث به - هو من يقوم بدور هذا المانع للمياه والخير والخصوبة عن المملكة، وأن من قام بالتخلص منه ثلاثة من الأبطال المسلمين، تدلنا على ذلك - ومما لا شك فيه أن سيرة مارجرجس تأثرت بالطابع الإسلامي، سواء في تحويل مسار بطلها الديني من شخصية منقذة إلى شخصية شريرة، أو من حيث بنية بطلها بناء على غرار أبطال السير الشعبية العربية؛ فقد «وصل تأثير الثقافة الإسلامية إلى حد تحويل مارجرجس من شخصية رومانية إلى بطل شعبي عربي، فما أشد الشبه بينه وبين أبطال السير الشعبية العربية»[99].

إن كل الروايات المتعددة للأسطورة الأفريقية، تشترك في أن من يقوم بمنع المياه عن المملكة ثعبان ضخم أو تنين أو وحش، وليس فيها - جميعا - أن إنسانا هو من منع المياه وحجزها على

غرار هذه الحكاية. وهو الأمر الذي يجعلنا نميل إلى أن ثمة تأثيرا إسلاميا طغى على هذه الحكاية ذات الأصل المسيحي؛ إذ تحول - معها - هذا القديس المسيحي المنقذ إلى شخصية شريرة، يؤدي الدور نفسه الذي كان يؤديه التنين. ومما يؤكد هذا الزعم ما يتناقله المسيحيون من حكايات متعددة عن القديس مارجرجس، مما جعلهم يلقبونه بـ«البطل الروماني». وتتنوع روايات هذه الحكاية المسيحية، ومن بين هذه الروايات الشعبية للحكاية رواية فلسطينية تذهب إلى إنقاذ القديس مارجرجس لإحدى الفتيات التي كادت تفقد حياتها على يد هذا التنين. وتنتهي الحكاية بقتل مارجرجس للتنين الذي كان يمنع أهل إحدى القرى الفلسطينية من الوصول إلى بئر الماء، إلا بعد أن تتقرب إليه القرية بخروف، وظل الأمر على هذا النحو حتى انتهت خراف تلك القرية، فاضطر أهلها إلى تقديم فتاة بكر إليه؛ كي يسمح لهم بأخذ ما يريدون من المياه، مما أدى إلى تدخل القديس مارجرجس، بعد أن استغاثت به أسرة تلك الفتاة؛ فجاء على حصانه الأبيض، ومعه سيفه، الذي قتل به التنين، وقضى على شره. وتذهب الرواية الفلسطينية للحكاية إلى «أن هناك تنينا يسكن فى عشة بجوار بئر المياه الوحيدة فى إحدى القرى بفلسطين التى كان يسكنها القديس مارجرجس الذي كان وقتها جنديا وقائدا للجيش الروماني، وكان الأهالى يقدمون كل يوم خروفا لهذا التنين لكي يخرجوه من العشة حتى يستطيعون ملء المياه من البئر. وحينما نفدت الخرفان من القرية، فكر الأهالي في أن يقدموا له فتاة شابة ليأكلها، وبالفعل قدموا له الفتاة، ولكن مارجرجس أنقذها من فم التنين، وجاء بحصانه وطعن التنين بالحربة فمات، وذلك أمام أعين جميع من في القرية الذين شاهدوا شجاعة القديس أمام التنين الذي ظل يرعبهم لسنوات طويلة»[100]. لذلك لايزال كثير من المسيحيين يحتفظون على جدران منازلهم، أو كنائسهم، بصورة القديس مارجرجس مرتديا زي الجندية، وممسكا بسيفه، وممتطيا صهوة جواده الأبيض، وبجواره فتاة ترتدي فستانا أبيض، وهو يقتل التنين بالحربة.

ولا يبتعد الأمر كثيرا في الرواية الليبية[101] للحكاية نفسها فقد مثَّل - فيها - مارجرجس شخصية البطل المنقذ للفتاة من الهلاك على يد التنين، على نحو ما تلتقي فيه هذه الحكاية مع ما ورد في الأسطورة الأفريقية من حيث الاعتماد على موتيف «العروس القربان»، التي تواجه هلاكا محدقا لولا إنقاذ أحد الأشخاص لها. ولقد كان دائما ما تكون هناك رابطة ما تربط البطل المنقذ بالفتاة الناجية، فقد كان الرباط عاطفيا في الأسطورة الأفريقية؛ إذ أنقذ الشاب الفتاة، وفي الأسطورة العربية كانت رابطة الدم والقرابة هي المحرك الذي حرك الخال لإنقاذ ابنة أخته. وفي هذه الحكاية المسيحية كان الرباط الإنساني والتعاطف مع الفتاة هما الدافع وراء هذا الخلاص، فلقد كان خلاصا دينيا. ويعد هذا الخلاص الديني هو الذي دفع مارجرجس إلى قتل التنين في

الرواية اليونانية لهذه الحكاية(102)؛ فقد كان قتل التنين على يد القديس مارجرجس معجزة دينية خارقة، وسببا في دخول الوثنيين الدين المسيحي. ولا تبتعد الرواية الروسية(103) للحكاية كثيرا عن ذلك، سوى أنها تتخذ من مدينة بيروت مجالا مكانيا للأحداث، والأمر ينتهي بتعميد خمسة وعشرين ألفا من المسيحيين بسبب هذه المعجزة. على هذا النحو تم اختزال الأسطورة الأفريقية - المتعددة الموتيفات - في موتيف العروس القربان، مع إضفاء الطابع المسيحي عليه؛ إذ أصبح البطل المنقذ قديسا مسيحيا، ينجح في إقناع الوثنيين باعتناق المسيحية.

الإسلام وموت أسطورة «العروس القربان»

جاء الإسلام، وكان المصريون يمارسون - أو هكذا أُشيع في الكتب العربية الكثيرة - طقوس «العروس القربان»، سواء بشكل حقيقي، أو بشكل رمزي، بإلقاء دمية، أو تابوت خشبي فارغ، أو تابوت خشبي به إصبع خشبي: فقد أصبت في أن هذا في الإسلام لا يكون، وقد بعثت إليك بطاقة فألقها في داخل النيل؛ فإذا في الكتاب: من عبدالله عمر أمير المؤمنين إلى نيل مصر، أما بعد: فإن كنت تجري من قبلك فلا تجرِ، وإن كان الواحد القهار هو الذي يجريك فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك. فألقى عمرو بن العاص البطاقة في النيل قبل الصليب بيوم، وقد تهيأ أهل مصر للجلاء فأصبحوا يوم الصليب وقد أجرى الله تعالى النيل ست عشرة ذراعا في ليلة واحدة، فإذا استوى - كما ذكرنا - عند المقياس كسر الخليجان حتى تمتلئ جميع الأرض من مصر وتبقى التلال والقرى عليها»(104). وتتفق مع تلك الرواية - وفق ما ذكرها القزويني - ما ذكره ابن تغري بردي في «النجوم الزاهرة»، وغيرهما من المؤرخين القدامى، أو ما روته عنها الكتابات التاريخية الحديثة، وفق ما فعل محمد حسين هيكل ونعمات فؤاد وغيرهما، والتي تخلص جميعا إلى أنه في عهد عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، أبطل الإسلام هذه العادة/ الأسطورة، بإلقاء خطاب عمر بن الخطاب، الذي أرسله إلى حاكم مصر، عمرو بن العاص، في النيل، بدلا من العروس التي كان تُلقى في النيل؛ حيث «يقال إن النيل ظل شهري أبيب ومسرى وهو متوقف عن الزيادة، حتى همَّ الناس بالهجرة، فأرسل عمر بن الخطاب كتابا لإلقائه في النيل، فأصبح الناس يوم الصليب وقد بلغ النيل في ذلك اليوم ست عشرة ذراعا. ومن هذا التاريخ أبطلت هذه العادة السيئة»(105). فما تريد الكتابات العربية/ الإسلامية أن تنتهي إليه هو أن الإسلام تمكن من القضاء على هذه الأسطورة التي مارسها المصريون طويلا.

وعن علاقة هذه الأسطورة المصرية القديمة، بتطوراتها الإسلامية التي حدثت في عهد عمرو بن العاص، رضي الله عنه، بأسطورة العروس القربان التي تحكي تاريخ تأسيس مملكة وجدو،

فإن الرابط بينهما كبير، وفق ما هو واضح، ووفق ما يؤكده الحاج موسى أحمد كمرا في كتابه «زهور البساتين في تاريخ السوادين»؛ حيث يربط الحاج موسى أحمد كمرا بين أسطورة تأسيس مملكة وجدو وتلك العادة التي كان يمارسها المصريون مع النيل كلما قل ماؤه، والتي جاء الإسلام فقضى عليها[106]. ربما يكون للأسطورة المصرية القديمة أو العربية تأثير في أسطورة وجدو، ولكن مما لا شك فيه أنه على نحو ما كان للإسلام تأثير في موت الأسطورة المصرية القديمة، كان له كبير الأثر في تعديل مسار كثير من الأساطير الأفريقية، والتي من بينها أسطورة تأسيس مملكة وجدو ونهايتها، وهو ما ترصده الباحثة البوركينية زينب بيلا تاسيريبيانكيني؛ إذ ترصد أثر التغير الذي أحدثه الإسلام على الأساطير الأفريقية في الشعوب التي وصل إليها الإسلام، وتنتهي فيه إلى أنه «منذ أن دخل الإسلام أفريقيا عمل على تصحيح المفاهيم والمعتقدات والقيم في المجتمعات الأرواحية وغيرها، وصاغها في منظومة قيمه الربانية فوجدت قبولا واسعا بين شعوب أفريقيا جنوب الصحراء، وانعكس ذلك جليا في نهضتها الاجتماعية وتحررها من أغلال المحرمات، وتعسف القيم الإحيائية»[107].

ولعل الأمر اللافت للنظر أنه لا توجد أي إشارات تاريخية لأسطورة إلقاء العروس العذراء في النيل، في كتابات ما قبل الإسلام، وأن الحديث عن هذه الأسطورة، كثر تواتره بعد الإسلام؛ فالمؤرخون والرحالة اليونان والرومان الذين زاروا مصر - وعلى رأسهم هيرودوت - إبان تلك الحقب التاريخية المختلفة، وأقاموا بها لم يذكروا شيئا عن هذه العادة، وكذلك علماء المصريات المصريين والأجانب، لم يذكروا شيئا عنها. ومن بين هؤلاء سليم حسن الذي لم يذكر شيئا عن قيام المصريين بممارسة هذا الطقس الاحتفالي. وهو ما يجعل المناوي ينتهي إلى القول: «أعتقد أن هذه العادة لم تكن متبعة لا في العصر المسيحي ولا في العصر الفرعوني»[108]. ومن وجهة نظري أن تواتر الكتابات العربية عن هذه الأسطورة بعد الإسلام، إنما يريد أن يبرز مدى التأثير الإسلامي الذي أحدثه الإسلام في تغيير معتقدات المصريين التي هي من وجهة نظرهم جاهلية ووثنية، أو ربطها بالمسيحية؛ للتأكيد على نجاح الإسلام في القضاء عليها. ويفند محمد حسين هيكل حقيقة وجود هذه الأسطورة عند المصريين القدماء، بقوله: «من المحقق أن الاحتفال بالنيل والدعاء من أجل زيادته وفيضه كانت تقع فيه أعمال خرافية كثيرة تخلفت من العصور القديمة، ولكنها لم يكن بها شيء مثل ذلك الجرم من التضحية بالعذراء»[109].

وتنبغي الإشارة إلى أن ثمة تأثيرا إسلاميا متأخرا في الأسطورة الواجادوية، يمكن رصده في أمرين:

أولهما: الوقوف على أن الجد الذي يتحدر الملك دينجا منه هو «سلمان الفارسي»، ومعروف أنه صحابي جليل من صحابة الرسول - صلى الله عليه وسلم - وحمل راية الدفاع عن الإسلام. هذا

ما تخبرنا به رواية مالامين تانديان، التي تقول: «يتحدر دينجا Dinga من ظهر سلمان الفارسي. وكان يقيم في البداية في الجزائر. وقد هاجر بعد ذلك مع أهله، ذاهبا في البحث عن مكان للسكنى»(110). والأسطورة هنا تحاكي ملحمة سونجاتا كيتا(111) التي تذهب إلى أن الجد الأكبر لسونجاتا كيتا هو بيلالي بوناما (بلال بن رباح)، الصحابي الجليل للنبي محمد. فكلاهما يسعى إلى إضفاء الطابع الإسلامي على النص الخاص به. ونسبة أبناء الممالك الأفريقية إلى صحابة الرسول أو إلى شخصيات عربية إسلامية ليست مقصورة على أسطورة وجدو دون غيرها؛ إذ إن الملاحظة الجديرة بالانتباه هي لجوء رواة الملاحم والأساطير الأفريقية إلى نسبة أبناء الممالك إلى شخصيات عربية أو إسلامية، فعلى نحو ما ينتسب أبناء وجدو إلى الصحابي الجليل سلمان الفارسي، فإن أبناء مالي ينتسبون إلى الصحابي الجليل بلال بن رباح، إلى غير ذلك. «وثمة ملاحظة يجب الانتباه إليها، وهي الاعتماد على فكرة البطل القادم من خارج النطاق الجغرافي الذي أشيعت فيه تلك الأساطير والملاحم، فأغلبية الأبطال الملحميين الذين أوردتهم الملاحم العربية الشهيرة كانوا من أصول سودانية أفريقية، وبالمثل جاء أبطال الملاحم السودانية من أصول مشرقية عربية»(112). وهو ما يؤكده الباحث السوداني سيد حريز بقوله: «العديد من الحكايات الشعبية السودانية، خصوصا القصص التاريخي، تدور حول العربي المسلم القادم من الخارج، ويستقر في السودان، واصفا هذا القادم الجديد بأنه شخص حكيم وأكثر معرفة، يُحضر معه الإسلام والمعرفة الإلهية لخدمة الناس وتربيتهم»(113). وساعد على ذلك انتشار الإسلام في أفريقيا؛ إذ «خلق الإسلام شبكة من الاتصالات داخل القارة الأفريقية، وكان مسؤولا عن درجة معينة من وحدة تقاليد مسلمي أفريقيا وتشابهها. من ذلك على سبيل المثال، الأساطير المتعلقة بالجد العربي المسلم الأكبر القادم من الخارج؛ فيحل بين أبناء أفريقيا الأصليين، ويختلط بهم، ويعلمهم الإسلام، وهو أمر شائع بين شعوب عبدالله والنوبة وفور Fur السودان، وكذلك مالي وبين قبائل الهوسا في نيجيريا»(114). ولعل من الأهداف الكامنة وراء ذلك هو إضفاء شرعية للنفوذ الإسلامي والعربي في مثل هذه الأقاليم الأفريقية، فـ «من المرجح أن هذه الأنساب أسهمت في توطيد النفوذ السياسي لملوك مالي وصنغى بانتسابهم لأصول عربية شريفة، لاسيما في وقت تعلق فيه المجتمع السوداني بالإسلام عقيدة، واتخذوا من رجاله قدوة ومثلا أعلى... كما تخدم هذه الأنساب مسعى الملوك في ظهورهم بمظهر المدافعين عن الإسلام، والمتمسكين بشريعته من خلال الارتباط بالصحابة، واحترامهم، واتخاذ أسمائهم تبركا بهم»(115). وكذلك لتبرير أي جوانب خارقة في طبيعة هذه الشخصيات، ومن ينتسب إليهم، فبحكم قوة إيمانهم، ونفحاتهم الإيمانية، فإنهم يمتلكون ما لا يمكن أن يمتلكه سواهم من السكان الأصليين.

ثانيهما: تأثر الأسطورة الواجادوية - كذلك - بالثقافة الإسلامية في المفاوضات التي كانت تتم بين ديابا والثعبان بيدا، حول عدد الفتيات العذراوات اللائي سيصبحن غذاءه، وكان الوسيط في تلك المفاوضات هو «العقاب»؛ فلقد بدأ بيدا برغبته في التغذي على فتاة كل ثمانية أيام، ونقل العقاب رسالته، فظل يتفاوض معه ديابا حتى أوصلها إلى فتاة عذراء كل عام[116]. وتذكرنا قصة المفاوضات تلك برحلة الإسراء والمعراج، وتحديدا ما يتعلق بفرض الصلاة، وتخفيضها من خمسين إلى خمس صلوات... [117].

الخاتمة

لم يكن ضمن أهداف هذه الدراسة، دراسة التأثير والتأثر، بين الثقافة الأفريقية وغيرها؛ نظرا إلى أن الدراسة بهذا المعنى تسير وفق ثنائية مرسل ومستقبل، موجب وسالب، وغالبا ما تكون الثقافة الأفريقية هي الطرف المستقبل والمتأثر، هذا ما دأبت عليه أدبياتنا العربية، وإنما انطلقت هذه الدراسة من دراسة التفاعل الثقافي بين أفريقيا وغيرها، والانطلاق من دراسة التفاعل يعني التشارك في الإرسال والاستقبال، في عملية تبادلية، وليست عملية من طرف واحد. هكذا الحال في دراسة أسطورة مملكة وجدو، من خلال رحلتيها الدينية والحضارية، وهذا ما انتهت إليه الدراسة، من حيث التأكيد بأن الثقافة الأفريقية لم تكن بمعزل عن نظيراتها، وإن ابتعدت عنها زمانيا أو مكانيا. من هنا تأتي أهمية تتبع رحلة أسطورة وجدو، حضاريا من حيث تعالقاتها وتشابكاتها مع الحضارات الإنسانية، المصرية القديمة واليونانية والعربية، من خلال تلك الموتيفات التي تحركت من تلك الحضارة إلى نظيراتها، أو العكس. والأمر نفسه مع تتبع رحلتها دينيا، سواء من حيث العناصر المشتركة بين تناول الكتاب المقدس لانتقال السلطة من الأب إلى الابن الأصغر غير المستحق للنبوة، أو السلطة، أيا كان شكل هذه السلطة، دينية كانت (النبوة)، أو سياسية (الحكم). أو عبر التناول المسيحي لها، من خلال إضفاء صفة البطل الشعبي المخلص على القديس مارجرجس، أو من خلال موقف الإسلام من الأسطورة، على نحو ما أوضحت ذلك الدراسة بشيء من التفصيل.

الهوامش

1 لوي سيمونسوري، أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية، تقديم: هيكي بالفا، ترجمة: محمود مهدي عبدالله، القاهرة، المركز القومي للترجمة، العدد 590، الطبعة الأولى، 2004، مقدمة المترجم، ص12.

2 رولان كولين، حكايات سوداء من الغرب الأفريقي .. شهادات كبرى في الإنسانية، ترجمة: توحيدة علي توفيق، مراجعة: سهير فهمي، المركز القومي للترجمة، العدد 2621، 2016، ص84.

3 د. محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي .. مقاربات سوسيو - سردية، المجلد الأول، الكويت، منشورات ذات السلاسل، الطبعة الأولى، 1995، ص71.

4 د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة، العدد 20، الجزء الأول، الطبعة الثانية، 2000، ص9.

5 د. فؤاد زكريا، التفكير العلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2012، ص49.

6 د. أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد 170، 1967، ص35.

7 د. أحمد كمال زكي، الأساطير، المرجع السابق، ص35.

8 رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع الألف كتاب الثاني، 1999، مقدمة المترجم، ص7.

9 كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبدالحميد، الشارقة، إصدارات معهد الشارقة للتراث، الطبعة الثانية، 1437هـ/ 2016، مقدمة المترجم، ص15.

10 د. فؤاد زكريا، التفكير العلمي، مرجع سابق، ص48.

11 المرجع السابق، ص49.

12 مجموعة باحثين، مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ (نصوص من شارل وفنسان مونتي، وعبدالله باتيلي، وموسى كمرا)، ترجمة: توحيدة علي توفيق، مراجعة: مادي كانتي، تقديم: حلمي شعراوي، المركز القومي للترجمة، العدد 3116، 2018، المقدمة، ص8.

13 للمزيد حول مملكة وجدو، ومناطق الملوك الأربعة، وعواصمهم، يمكن الرجوع إلى خريطة وجدو الأسطورة، في المرجع السابق، ص103.

14 د. عبدالرحمن زكي، إمبراطورية أفريقية في العصر الوسيط (300 - 1076)، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 46، أكتوبر 1960، ص42.

15 د. بان حسين السنجري، إمبراطورية غانا الإسلامية، العراق، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، العدد الثاني، يونيو، 2012، ص269.

16 د. بان حسين السنجري، المرجع السابق، ص269.

17 د. إبراهيم علي طرخان، غانة في العصور الوسطى، المجلة التاريخية المصرية، القاهرة، المجلد 13، 1967، ص39.
18 د. إبراهيم علي طرخان، غانة في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص51.
19 عبدالرحمن بن خلدون، كتاب التاريخ المسمى «ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر»، المجلد الخامس، ضبطه: أ. خليل شحادة، راجعه: د. سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1421هـ/ 2000م، ص495.
20 د. إبراهيم علي طرخان، المرجع السابق، ص52.
21 د. بان حسين السنجري، إمبراطورية غانا الإسلامية، مرجع سابق، ص272.
22 المرجع السابق، ص273.
23 د. إبراهيم علي طرخان، غانة في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص73 و74.
24 د. زينب بنت عبدالرحمن زيد الجميلي، دور المرابطين في نشر الإسلام في مملكة غانا، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، المجلد 21، العدد 3، 2015، ص74.
25 د. بطل شعبان غرياني، الأسطورة والمجتمع في مملكتي مالي وصنغى بالسودان الغربي (628 - 1000هـ/ -1230 1591م)، دراسة تحت الطبع، ضمن أعمال الملتقى الدولي الثالث لتفاعل الثقافات الأفريقية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017، ص32.
26 د. بان حسين السنجري، إمبراطورية غانا الإسلامية، مرجع سابق، ص272.
27 عبدالرحمن زكي، إمبراطورية أفريقية في العصر الوسيط (300 - 1076)، مرجع سابق، ص48.
28 المرجع السابق، ص48.
29 Haring, Lee. (1972). A characteristic African Folklore Pattern. From “African Folklor”. Edited by. Richard M. Dorson. Indiana University Press. P. 165.
30 مجموعة باحثين، مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ (نصوص من شارل وفنسان مونتي، وعبدالله باتيلي، وموسى كمرا)، مرجع سابق، ص29.
31 المرجع السابق، ص56 - 59.
32 المرجع السابق، ص25.
33 المرجع السابق، ص56 - 59.
34 المرجع السابق، ص41 و42.
35 المرجع السابق، ص43 و44.
36 المرجع السابق، ص45.
37 المرجع السابق، ص46 و47.
38 د. بطل شعبان غرياني، الأسطورة والمجتمع في مملكتي مالي وصنغى بالسودان الغربي، مرجع سابق، ص23.
39 المرجع السابق، ص20.

40 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص48.

41 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص56 - 59.

42 المرجع السابق، ص61 - 63.

43 المرجع السابق، ص63 و64.

44 المرجع السابق، ص91 و92.

45 المرجع السابق، ص91 و92.

46 المرجع السابق، ص78.

47 للمزيد، يمكن الرجوع إلى:

- مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص68 - 81.

48 مملكة «وجدو» بين الأسطورة، مرجع سابق، ص73.

49 المرجع السابق، ص74.

50 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، المقدمة، ص9.

51 المرجع السابق، ص82.

52 Finnegan, Ruth. (1977). Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge University Press. P P. 244- 271.

53 يمكن مراجعة الحكاية كاملة في:

السيوطي، كتاب المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى بك، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، الجزء الأول، مكتبة دار التراث، الطبعة الثالثة، (د. ت)، ص164 - 166.

54 د. زينب بنت عبدالرحمن زيد الجميلي، دور المرابطين في نشر الإسلام في مملكة غانا، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، المجلد 21، العدد 3، 2015، ص74.

55 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص44.

56 المرجع السابق، ص41.

57 المرجع السابق، المقدمة، ص18.

58 د. نبيلة إبراهيم، البطولات العربية والذاكرة التاريخية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، 1995، ص28 - 30.

59 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص48.

60 د. سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثامن عشر، الأدب المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2000، ص102.

61 نقلا عن: د.هشام عبدالعزيز .. فولكلور النيل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، ص250.

62 نقلا عن: د. هشام عبدالعزيز .. فولكلور النيل، مرجع سابق، ص250.
63 سيرة مارجرجس، إعداد: كتشنر استاورو، تقديم وتحقيق: سليم كتشنر، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2006، ص14.
64 د. محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، 1386هـ/ 1966م، ص154 و155.
65 د. نعمات أحمد فؤاد، النيل في الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، العدد 292، 1973، ص150 و151.
66 المرجع السابق، ص152 و153.
67 د. محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، مرجع سابق، ص157.
68 المرجع السابق، ص158.
69 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص92.
70 مرجع سابق، ص91 و92.
71 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص78.
72 للمزيد، يمكن الرجوع إلى:
- مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص68 - 81.
73 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص63 و64.
74 المرجع السابق، المقدمة، ص17.
75 رولان كولين، حكايات سوداء من الغرب الأفريقي .. شهادات كبرى في الإنسانية، مرجع سابق، ص19.
76 د. محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، مرجع سابق، ص155.
77 د. عبدالمعطي شعراوي، أساطير إغريقية، الجزء الأول: أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص248.
78 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص78.
79 المرجع السابق، ص61 - 63.
80 المرجع السابق، ص78.
81 للمزيد عن أسطورة أوديب، ومصير المملكة، يمكن الرجوع إلى:
- د. عبدالمعطي شعراوي، أساطير إغريقية، الجزء الأول: أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص239 - 253.
82 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص25.
83 المرجع السابق، ص45.
84 المرجع السابق، ص41 و42.
85 المرجع السابق، الهامش ص51.

86 الكتاب المقدس، سفر التكوين.

87 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص41.

88 سيرة مارجرجس، إعداد: كتشنر استاورو، تقديم وتحقيق: سليم كتشنر، مرجع سابق، ص14 و15.

89 بتسرح بغنم: ترعى الأغنام.

90 مشرقية: امرأة بدوية.

91 مسيَّرالهم: تبولت لهم، وطلبت منهم أن يشربوا من هذا البول.

92 الملي جرجس: المؤدي يقصد «مار جرجس»، وقد سأله الباحث عن «الملي جرجس» فقال: «اللي هُوَّ الملي جرجس اللي بيزوروه».

93 هيودِّيك سابع بير: تعبير اصطلاحي شعبي للدلالة على قوة الضربة، التي سيضربها هذا القديس له؛ إذ سترسله الضربة إلى الطبقة السابعة من تحت الأرض.

94 جه مادد إيده عليه كدهودي: مدَّ يده وضربه ضربة قوية.

95 بالقلم: صفعه بيده على وجهه.

96 سقَّطه ف سابع بير تحت: أوقعه أسفل الأرض في الطبقة السابعة.

97 الزغاريت اشتغلت: تعالت أصوات السيدات بالزغاريد.

98 يمكن مراجعة الحكاية كاملة في:

د. خالد أبو الليل، الحكاية الشعبية، دراسة ميدانية في محافظة الفيوم، الجزء الثاني (ملحق النصوص)، رسالة ماجستير غير منشورة، مكتبة جامعة القاهرة، 2003، ص248 - 250.

99 سيرة مارجرجس، إعداد: كتشنر استاورو، تقديم وتحقيق: سليم كتشنر، مرجع سابق، ص22.

100 للمزيد يمكن الرجوع إلى الحكاية على الموقع التالي:

https://akhbarelyom.com/news/newdetails/2664774/1/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%B3-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%86%D9%8A%D9%86-%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D8%AA%D8%B1%D9%88%D9%8A-7-%D8%B3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%AA%D8%B9%D8%B0%D9%8A%D8%A8-%D9%84%D9%84%D8%A8%D8%B7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A

101 يمكن الرجوع إلى الحكاية في الموقع التالي:

https://ihabibrahim.wordpress.com/2017/02/24/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%B3-%D9%82%D8%B5%D8%B5-%D9%88%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D8%B7%D9%8A%D8%B1/

102 يمكن الرجوع إلى الحكاية في الموقع التالي:

https://ihabibrahim.wordpress.com/2017/02/24/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%B3-%D9%82%D8%B5%D8%B5-%D9%88%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D8%B7%D9%8A%D8%B1

103 يمكن الرجوع إلى الحكاية في الموقع التالي:
https://ihabibrahim.wordpress.com/2017/02/24/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%B3-%D9%82%D8%B5%D8%B5-%D9%88%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D8%B7%D9%8A%D8%B1/

104 القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الثانية، 2006، ص169.

105 د. محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، مرجع سابق، ص154.

106 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص93 و94.

107 د. بطل شعبان غرياني، الأسطورة والمجتمع في مملكتي مالي وصنغى بالسودان الغربي، مرجع سابق، ص5.

108 محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، مرجع سابق، ص155.

109 د. نعمات أحمد فؤاد، النيل في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص149.

110 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص56.

111 Niane, D, T. (1965), Sundiata, the Mandingo People Epic. Longman press.

112 د. بطل شعبان غرياني، الأسطورة والمجتمع في مملكتي مالي وصنغى بالسودان الغربي، مرجع سابق، ص14.

113 Hurreiz, Sayyed. (1972). Afro-Arab relations In The Sudanese Folklore. From "African Folklore". Edited by. Richard M. Dorson. Indiana University Press. P. 162.

114 Hurreiz, Sayyed. Ibid.. P. 158.

115 د. بطل شعبان غرياني، المرجع السابق، ص15.

116 مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ، مرجع سابق، ص43 و44.

117 المرجع السابق، ص43 و44.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية

- **القرآن الكريم**
- **الكتاب المقدس**، سفر التكوين.
- **ابن خلدون**، كتاب التاريخ المسمى «ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر»، المجلد الخامس، ضبطه: أ. خليل شحادة، راجعه: د. سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1421هـ/ 2000م.
- **السيوطي**، كتاب المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى بك، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، الجزء الأول، مكتبة دار التراث، الطبعة الثالثة (د. ت).
- **سيرة مارجرجس**، إعداد: كتشنر استاورو، تقديم وتحقيق: سليم كتشنر، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2006.
- **القزويني**، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الثانية، 2006.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة

- **إبراهيم علي طرخان**، غانة في العصور الوسطى، المجلة التاريخية المصرية، القاهرة، المجلد 13، 1967.
- **أحمد شمس الدين الحجاجي**، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة، العدد 20، الجزء الأول، الطبعة الثانية، 2000.
- **أحمد كمال زكي**، الأساطير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد 170، 1967.
- **بان حسين السنجري**، إمبراطورية غانا الإسلامية، العراق، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، العدد الثاني، يونيو 2012.

● **بطل شعبان غرياني،** الأسطورة والمجتمع في مملكتي مالي وصنغى بالسودان الغربي (628 - 1000هـ/ 1230 - 1591م)، دراسة تحت الطبع، ضمن أعمال الملتقى الدولي الثالث لتفاعل الثقافات الأفريقية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017.

● **خالد أبو الليل،** الحكاية الشعبية، دراسة ميدانية في محافظة الفيوم، الجزء الثاني (ملحق النصوص)، رسالة ماجستير غير منشورة، مكتبة جامعة القاهرة، 2003.

● **عبدالرحمن زكي،** إمبراطورية أفريقية في العصر الوسيط (300 - 1076)، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 46، أكتوبر 1960.

● **رندل كلارك،** الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع الألف كتاب الثاني، 1999.

● **رولان كولين،** حكايات سوداء من الغرب الأفريقي .. شهادات كبرى في الإنسانية، ترجمة: توحيدة علي توفيق، مراجعة: سهير فهمي، المركز القومي للترجمة، العدد 2621، 2016.

● **زينب بنت عبدالرحمن زيد الجميلي،** دور المرابطين في نشر الإسلام في مملكة غانا، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، المجلد 21، العدد 3، 2015.

● **سليم حسن،** موسوعة مصر القديمة، الجزء الثامن عشر، الأدب المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2000.

● **فؤاد زكريا،** التفكير العلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2012.

● **كلود ليفي شتراوس،** الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبدالحميد، الشارقة، إصدارات معهد الشارقة للتراث، الطبعة الثانية، 1437هـ/ 2016.

● **لوي سيمونسوري،** أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية، تقديم: هيكي بالفا، ترجمة: محمود مهدي عبدالله، القاهرة، المركز القومي للترجمة، العدد 590، الطبعة الأولى، 2004.

● **مجموعة باحثين،** مملكة «وجدو» بين الأسطورة والتاريخ (نصوص من شارل وفنسان مونتي، وعبدالله باتيلي، وموسى كمرا)، ترجمة: توحيدة علي توفيق، مراجعة مادي كانتي، تقديم: حلمي شعراوي، المركز القومي للترجمة، العدد 3116، 2018.

● **محمد حمدي المناوي**، نهر النيل في المكتبة العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، 1386هـ/ 1966م.
● **محمد رجب النجار**، التراث القصصي في الأدب العربي .. مقاربات سوسيو - سردية، المجلد الأول، الكويت، منشورات ذات السلاسل، الطبعة الأولى، 1995.
● **عبدالمعطي شعراوي**، أساطير إغريقية، الجزء الأول: أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
● **نبيلة إبراهيم**، البطولات العربية والذاكرة التاريخية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، 1995.
● **نعمات أحمد فؤاد**، النيل في الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، العدد 292، 1973.
● **هشام عبدالعزيز**، فولكلور النيل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011.

ثالثا: المراجع الأجنبية

● **Finnegan, Ruth.** (1977). Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge University Press.
● **Haring, Lee.** (1972). A characteristic African Folklore Pattern. From «African Folklor". Edited by. Richard M. Dorson. Indiana University Press.
● **Hurreiz, Sayyed.** (1972). Afro-Arab relations In The Sudanese Folklore. From «African Folklore". Edited by. Richard M. Dorson. Indiana University Press.
● **Niane, D, T.** (1965), Sundiata, the Mandingo People Epic. Longman press.
● **Okafor, Clement A.** (2004), Oral Tradition and Civic Education in Africa. International Education Journal Vol. , No 3.

رابعا: المواقع الإلكترونية

- https://akhbarelyom.com/news/newdetails/2664774/1/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%B3-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%86%D9%8A%D9%86-%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D8%AA%D8%B1%D9%88%D9%8A-7-%D8%B3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%AA%D8%B9%D8%B0%D9%8A%D8%A8-%D9%84%D9%84%D8%A8%D8%B7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A
- https://ihabibrahim.wordpress.com/2017/02/24/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D8%AC%D8%B3-%D9%82%D8%B5%D8%B5-%D9%88%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D8%B7%D9%8A%D8%B1/

يمكنكم الاشتراك والحصول على نسختكم الورقية من إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من خلال الدخول إلى موقعنا الإلكتروني:

https://www.nccal.gov.kw/#CouncilPublications

البيان	عالم المعرفة		الثقافة العالمية		عالم الفكر		إبداعات عالمية		من المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
مؤسسة داخل الكويت	25		12		12		20		20	
أفراد داخل الكويت	15		6		6		10		10	
مؤسسات دول الخليج العربي	30		16		16		24		24	
أفراد دول الخليج العربي	17		8		8		12		12	
مؤسسات خارج الوطن العربي		100		50		40		100		100
أفراد خارج الوطن العربي		50		25		20		50		50
مؤسسات في الوطن العربي		50		30		20		50		50
أفراد في الوطن العربي		25		15		10		25		25

قسيمة اشتراك في إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الإسم:	
العنوان:	
المدينة:	الرمز البريدي:
البلد:	
رقم الهاتف:	
البريد الإلكتروني:	
اسم المطبوعة:	مدة الاشتراك:
المبلغ المرسل:	نقدا / شيك رقم:
التوقيع:	التاريخ: / / 20م

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - إدارة النشر والتوزيع - مراقبة التوزيع

ص.ب: 23996 - الصفاة - الرمز البريدي 13100

دولة الكويت

اتحاد الموزعين العرب

ARAB DISTRIBUTORS UNION

كشف وكلاء توزيع مطبوعات المجلس الوطني

م	الدولة	اسم الشركة	هاتف الشركة	فاكس	عنوان الشركة
١	لبنان	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	١٦٥٣٢٥٩ /١٦٦٦٦٦٨ ٠٠٩٦١ ٤ /١٦٦٦٣١ ٠٠٩٦١	١٦٥٣٢٦٠ ٠٠٩٦١ ١٦٥٣٢٥٩ ٠٠٩٦١	لبنان – خندق الغميق – شارع سعد – بناية فواز
٢	البحرين	مؤسسة الأيام للنشر والتوزيع	٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣	٩٧٣١٧٦١٧٧٤٤	مملكة البحرين – المنامة – ص. ب: ٣٢٦٢
٣	الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	٥٣٥٨٨٥٥ ٠٠٩٦٢ ٥٣٠٠١٧٠ ٠٠٩٦٢	٥٣٣٧٧٣٣ ٠٠٩٦٢	الأردن – شارع خليل العلي – تلال العلي – بجانب مؤسسة الضمان الصحي – ص. ب: ٣٣٧١
٤	قطر	شركة دار الشرق للنشر والتوزيع	٩٧٤٧٤٠٦٤١٦٣	٩٧٤٤٤٥٥٧٨١٩	قطر – الدوحة – ص. ب: ٣٤٨٨
٥	الإمارات	شركة دار الحكمة	٥٢٩٧١١٥١٠ ٠٠٩٧١	٢٩٧٦٠٦٦ ٠٠٩٧١٤	دبي – الإمارات العربية المتحدة – ص. ب: ٢٠٠٧ دبي
٦	السعودية	الشركة الوطنية الموحدة	٣٨١١٢٢٢٢ ٠٠٩٦٦١	٤٨٧٠٨٠٩ ٠٠٩٦٦١	المملكة العربية السعودية – ص. ب: ٨٤٥٤٠ – الرياض 11671
٧	فلسطين	شركة بال رام للتوزيع والنشر	٢ /٢٢٩٥٤٧٣١ /٢٢٤٣٩٥٥ ٠٠٩٧٠ ٢٢٩٨٠٨٠٠ ٠٠٩٧٠	٢٢٩٦٤١٣ ٠٠٩٧٠ ٢٢٩٨٠٨٠٠ ٠٠٩٧٠	رام الله – عين مصباح – ص. ب: ١٣١٤
٨	مصر	مؤسسة دار الأخبار	٢٥٨٠٦٤٠٠ /٢٥٨٠٦٢٤١ ٠٠٢٠٢ ٥٧٨٢٧٠٠ ٠٠٢٠٢	٢٥٧٨٢٦٣٢ ٠٠٢٠٢	٦ شارع الصحافة – القاهرة – ص. ب: ٣٧٢
٩	السودان	دار المصري للتوزيع	٢٤٩١٢٣٠٧٨٢٢٣		الخرطوم – شارع البلدية – جنوب برج التضامن
١٠	تونس	الشركة التونسية للصحافة	٧١٣٢٢٤٩٩ ٠٠٢١٦	٧١٣٢٣٠٠٤ ٢١٦	٣ نهج المغرب – تونس 1000
١١	المغرب	الشركة الشريفية للتوزيع	٥٢٢٥٨٩٩١٢ ٠٠٢١٢	٥٢٢٩٧٦٨٣٢ ٠٠٢١٢٠	المغرب - الدار البيضاء – سيدي معروف – شارع أبو بكر القادري
١٢	كندا	Speed Impex	٦٣٥ ٧٤١٧ ٦٠٠٧٤١٧٤١	٦٢٦ ٧٤١٧ ٠٠٧٤١٧٤١٦	toronto ٦ martein grove rod untt ١٠٤٠ ٤w٤ on Canada m٩w
١٣	لندن	Quik March ltd	٧٧١٥٧٥٨٥٥٣ ٠٠٤٤	١٧٥٣٦٨١٠٥٠ ٠٠٤٤	freight services badge code dal uk c/o k٢

العدد: 186 (أبريل - يونيو 2022)

https://www.nccal.gov.kw/Publications